سفینۂ غالب
غالب آج کل میں
۳
پبلیکیشنز ڈویژن

مرتبین

محبوب الرحمٰن فاروقی

ابرار رحمانی

پبلی کیشنز ڈویژن

پہلی بار : ستمبر ۱۹۹۷ء

First Published : September 1997

Safina - e - Ghalib
ISBN : 81-230-5292-X
Price : Rs. 95.00

قیمت : روپے

کتابت : عتیق احمد

ناشر : ڈائرکٹر پبلی کیشنز ڈویژن ، وزارت اطلاعات ونشریات ، حکومت ہند
پٹیالہ ہاؤس ، نئی دہلی - ۱۱۰۰۰۱

سیلز ایمپوریا : پبلی کیشنز ڈویژن

سپر بازار (دوسری منزل) ، کناٹ سرکس ، نئی دہلی - ۱۱۰۰۰۱
کامرس ہاؤس ، کریم بھائی روڈ ، بلارڈ پایر ، ممبئی - ۴۰۰۰۳۸
۸ ، ایسپلینڈ ایسٹ ، کلکتہ - ۷۰۰۰۶۹
راجہ جی بھون ، بسنت نگر کمپلیکس ، چنئی - ۶۰۰۰۰۶
بہار سرکار کوآپریٹیو بینک بلڈنگ ، اشوک راج پتھ ، پٹنہ ۸۰۰۰۰۴
نزد گورنمنٹ پریس ، پریس روڈ ، تری وندرم - ۶۹۵۰۰۱
۲۷/۶ رام موہن راتے مارگ ، لکھنؤ - ۲۲۶۰۰۴
اسٹیٹ آرکیالاجیکل میوزیم بلڈنگ ، پبلک گارڈن حیدرآباد - ۵۰۰۰۰۴

عرضِ مرتّب

"آئینہ غالب" غالب کی صد سالہ برسی کے موقع پر شائع ہوئی تھی اور اب سفینۂ غالب" ان کی پیدائش کے دو سو سالہ جشنِ ولادت کے موقع پر شائع کیا جا رہا ہے۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ اس سے غالب کا ہم پر جو قرض ہے اس کی ادائیگی ہو جائے گی، لیکن ہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ غالب کی قدر و قیمت کے تعین میں اور ان کی عظمت کے اعتراف میں حکومتِ ہند، وزارت اطلاعات و نشریات کا ادارہ پبلی کیشنز ڈویژن بھی کسی سے پیچھے نہیں رہا۔

"آئینہ غالب" اور "گنجینہ غالب" کے اشاعت دوم کے وقت ہم نے یہ فیصلہ کیا تھا کہ آجکل میں ۱۹۶۹ء کے بعد سے ۱۹۹۶ تک غالب کے سلسلے میں جتنے بھی مضامین شائع ہوتے ہیں ان کا تیسرا انتخاب "سفینۂ غالب" کے نام سے ہم جلد ہی پیش کریں گے۔

ہمیں خوشی ہے کہ ہم اس وعدے کو پورا کر رہے ہیں۔ "آجکل" کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ اس میں غالب سے متعلق مختلف تنقیدی اور تحقیقی مضامین برابر شائع ہوتے رہے ہیں اور ایک زمانے تک فروری اور مارچ میں "آجکل" کا خصوصی غالب نمبر شائع ہوتا رہا ہے۔ ان سارے مضامین کو یکجا کر کے اگر کتابی شکل میں شائع کیا جاتا تو کئی جلدیں درکار ہوتیں۔ اس لیے ہم نے ان مضامین کا انتخاب شائع کرنا مناسب سمجھا۔

ہمیں خوشی ہے کہ ہمارے قارئین نے ان انتخابات کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا۔ ہمیں امید ہے کہ یہ کتاب بھی اسی طرح پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھی جائے گی۔

فہرست

امتیاز علی عرشی

کچھ غالب سے متعلق

غالب کی ایک فارسی رباعی ہے[1]

غالب، بہ گہر ز دودۂ زادشمم
زاں رو بہ صفائی دم تیغ است دمم
چوں رفت سپہبدی زدم چنگ بہ شعر
شد تیرِ شکستۂ نیاگاں قلمم

غالب کے فارسی اور اردو کلام نظم ونثر کا مطالعہ کرنے والے بخوبی واقف ہیں کہ اس رباعی میں انھوں نے جو یہ دعویٰ کیا ہے کہ میرا قلم باپ دادا کے ٹوٹے ہوئے تیر سے بنایا گیا ہے، بالکل درست ہے۔ وہ جب کسی کے خلاف کچھ لکھتے ہیں تو ان کا شکار ان کے اس شعر کے مصداق ہوتا ہے۔

کوئی میرے دل سے پوچھے ترے تیرِ نیم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

کسی معترض نے کہہ دیا ہوگا کہ فلاں شعر میں آپ کو فلاں شاعر سے توارد ہوگیا ہے۔ زادشم کے پوتے سے یہ بات کیسے برداشت ہوتی۔ قلم دان میں سے وہی تیر سے تراشا ہوا قلم نکالا، اور اس کے دل ودماغ کو برما دیا۔ فرماتے ہیں[2]

---

[1] کلیات نظم فارسی۔ ۵۲۸ طبع نول کشور لکھنؤ ۱۲۷۹ھ
[2] کلیات نظم فارسی۔ ۱۳ طبع نول کشور لکھنؤ ۱۲۷۹ھ

زرفتگاں بیچے گر توارد م رو داد
مداں کہ خوبیِ آرایشِ غزل بردست
مراست ننگ۔ ولے فخر اوست کاں بسخن
بسعی فکر رسا، جا بداں محل بردست
مبر گمانِ توارد، یقیں شناس کہ دزد
متاعِ من زنہاں خانۂ ازل بردست

دیکھا آپ نے توارد کے اعتراض پر کیا تیر باری کی ہے۔ معترض ہی نہیں، وہ استاد بھی شکار ہو گیا، جس کا مضمون بقول معترض میرزا صاحب نے رقم کر دیا تھا۔
کسی امیر سے ناراض ہو کر اس کی ہجو میں یہاں تک کہہ گزرے کہ[1]

تو ہرگز نداد مے زر و سیم
خواجہ، اگر بود مے خدای تو من

ایک دشمن کی مذمت میں فرماتے ہیں[2]

بیتے از استاد دیدم، ذوق کے بخشید لیک
ہیچ در تسکین نیفزد دوز وحشت کم نکرد
"ہمچو تو نا قابلے در صلب آدم دیدہ بود
زاں سبب ابلیس ملعوں سجدہ بر آدم نکرد"
حاشا للہ، بودنت در صلبِ آدم تہمت است
پیش ہر کس گفتم ایں اندیشہ، باور ہم نکرد

ہجو و مذمت کی حد ہو گئی۔ کیا تیر اس سے گہرا زخم کرتا۔ خیر یہ تو نظم کے کچھ شعر تھے۔

---

[1] کلیات نظم فارسی ۔۔ ۱۷، طبع نول کشور، لکھنؤ ۱۲۷۹ھ
[2] کلیات نظم فارسی ۔۔ ۱۸، طبع نول کشور، لکھنؤ ۱۲۷۹ھ

اور نظم میں مبالغہ ہوا ہی کرتا ہے۔ میرزا صاحب نثر میں بھی اسی قدر تیز و تند تھے۔ قاطع برہان میں محمد حسین تبریزی کو جو کچھ کہا ہے، وہ کیا کم تھا کہ اس سلسلے میں انھوں نے ادھر اُدھر جو خط لکھے، ان میں دوسرے فرہنگ نویسوں کو بھی بری طرح زخمی کیا۔ بیچارے مُلّا غیاث الدین نے فارسی لغات جمع کر کے ماخذ کے حوالوں کے ساتھ عربی و فارسی کی نصابی کتابوں میں مستعمل الفاظ کی ایک فرہنگ مرتب کر دی تھی قبول عام خداداد بات ہوتی ہے اُسے وہ شہرت نصیب ہوئی کہ باید و شاید۔ میرزا صاحب نے اس غریب کو بھی نہ چھوڑا اور ایک خط میں لکھا[1] کہ غیاث الدین رامپور میں ایک مُلّائے مکتبی تھا، ناقلِ ناعاقل۔"

ایک اور خط میں لکھتے ہیں[2]:

"غیاث اللغات ایک نام موقر و معزز، جیسے الفریہ خواہ مخواہ مرد آدمی۔ آپ جانتے ہیں کہ یہ کون ہے؟ ایک معلم فرومایہ، رام پور کا رہنے والا، فارسی سے ناآشنائے محض اور صرف و نحو میں ناتمام۔ انشائے خلیفہ و منشآت مادھورام کا پڑھانے والا۔"

مرزا تفتہ کو اسی غیاث اللغات کے بارے میں تحریر کیا ہے[3]:

"میں برہان کا خاکہ اُڑا رہا ہوں۔ چار شربت اور غیاث اللغات کو حیض کا لتا سمجھتا ہوں۔ ایسے گم نام چھوکروں سے کیا مقابلہ کروں گا۔"

صاحب عالم مارہروی کو لکھا ہے[4]:

"اگر قائلِ تحقیق ہو تو میرے بیان پر غور کرو اور جو عبدالواسع اور غیاث الدین اور عبدالرزاق ان ناموں کی شوکت نظر میں ہے، تو تم جانو۔ ایک شخص بھیک مانگتا ہے۔ باپ نے اس کا نام میر بادشاہ

---

[1] عود ہندی۔ ۱۶۵، طبع مجتبائی دہلی ۱۲۸۵ھ و خطوط غالب ۱/۱۱۷، طبع الٰہ آباد ۱۹۴۱ء

[2] اردوئے معلیٰ ۹۸، طبع دہلی ۱۲۸۵ھ عود ہندی ۴۸ و خطوط غالب ۱/۱۳۵

[3] خطوط غالب ۱/۸۱

[4] عود ہندی۔ ۲۱

رکھ دیا ہے۔ اصلِ فارسی کو اس کھتری بچے قتیل علیہ ماعلیہ نے تباہ کیا، رہا سہا غیاث الدین رام پوری نے کھو دیا۔ ان کی سی قسمت کہاں سے لاؤں، جو صاحب عالم کی نظر میں اعتبار پاؤں۔ خالصاً للہ غور کرو کہ وہ خران نا مشخص کیا کہتے ہیں، اور میں خستہ و درد مند کیا بکتا ہوں۔ واللہ، نہ قتیل فارسی شعر کہتا ہے، اور نہ غیاث الدین فارسی جانتا ہے۔"

قتیل اور غیاث الدین فارسی اور عربی کتنی جانتے تھے۔ اس کا حال مصحفی کی عقد ثریا[1] اور حافظ احمد علی خاں شوق کے تذکرے کاملان رام پور[2] میں دیکھا جا سکتا ہے، یہاں صرف اتنا بیان کر دینا کافی ہو گا کہ قتیل مرزا محمد باقر شہید اصفہانی کی تربیت میں رہا تھا اور غیاث الدین، جسے مرزا صاحب خر نا مشخص قرار دے رہے ہیں، نواب یوسف علی خاں بہادر اور نواب کلب علی خاں بہادر والیان رامپور کا استاد تھا۔

یہ جو کچھ لکھا گیا، دراصل تمہید ہے۔ اصل مقصد یہ کہنا ہے کہ مرزا صاحب نے مرزا شہاب الدین احمد خاں ثاقب کو لکھا ہے[3]:

"تم علاء الدین خاں کو لکھو کہ بڑے شرم کی بات ہے کہ ہر دم آزردگیِ غیر سبب راچہ علاج، اس غزل کو حافظ کی غزل سمجھتے ہو۔ واہ، واہ! غیر سبب کہاں کی بولی ہے؟"

از خواندن قران تو، تاری، چہ فائدہ، عیاذاً باللہ! امیر خسرو قرآن کو کہ بہ سکون رای قرشت والف ممدودہ ہے قران بروزنِ پران لکھیں گے؟ یہ دونوں غزلیں دو گدھوں کی ہیں، شاید ایک نے مقطع میں حافظ اور ایک نے مقطع میں خسرو لکھ دیا ہو۔"

---

[1] (۵) عقد ثریا۔ ۴۶ طبع دہلی ۱۹۳۴ء

[2] (۶) تذکرہ کاملان رامپور طبع دہلی ۱۹۲۹ء

[3] (۷) اردوئے معلیٰ ۲۹۳، و

خطوط غالب ۱/۲۹۳

یہاں بھی مرزا صاحب نے وہی تیر سے تراشا ہوا قلم استعمال کیا۔ ممکن ہے کہ مذکورہ بالا دونوں غزلیں دو گدھوں کی ہوں۔ مگر جہاں تک قرآن کو قران نظم کرنے کا تعلق ہے یہ الزام امیر خسرو پر نہیں امیر ناصر خسرو پر عائد ہوتا ہے۔ وہ لکھتا ہے[1]

برجامہ سخنہاش جز معنی آسر نیست
چوں پند ہاش پندے جز در قراں نگر نیست

منوچہری نے بھی میرزا صاحب کے برخلاف ایک شعر میں قران باندھا ہے وہ لکھتا ہے[2]

خسروتنہ ملک بود او دلہ ملک
ملکیت چو قرآن، او چو معانی قرآن است

حکیم سنائی ان دونوں سے بھی اونچے درجے کے شاعر ہیں ان کے ایک ہی قصیدے کے یہ دو شعر پڑھئے[3]

رسن دادت زقرآن تا زچاہ تن بر دل آئی
کہ فرمودت رسن بازی زراہ دیو نفسانی
یکے خوانیست پر نعمت قراں بہر غذائے جاں
ولیکن چوں تو بیماری، نیابی طعم مہمانی

دیکھیے پہلے شعر میں سنائی نے قرآن بتلفظ اصلی باندھا ہے اور دوسرے شعر میں اسی لفظ کو بروزنِ پران نظم کر دیا ہے۔ حکیم قطرانِ تبریزی نے بھی اس شعر میں مرزا صاحب کے علی الرغم قرآن ہی باندھا ہے[4]

روشن روش ہمچو آتش، شد ش تیرہ ہمچو دود
شخصِ او در دست جود، وعلم او بہ دل قران

---

[1] کلیات امیر ناصر خسرو ۶۴ طبع تبریز ۱۲۸۰ھ
[2] دیوان منوچہری ۱۰ طبع طہران ۱۳۲۸ھ
[3] دیوان حکیم سنائی طبع مصفا۔ ۳۵۰
[4] دیوان قطران ۲۴۷ طبع تبریز ۱۳۳۳ش

یہی شاعر ایک اور مدحیہ قصیدے میں لکھتا ہے[1]:

ہیچ عیبے نیست در پاکیزہ طبع او پدید
لفظ او بے عیب و با معنی بکر دارِ قراں

ابو منصور مملان کی مدح میں اپنے شعر کی تعریف اس طرح کی ہے[2]:

گرچہ شعرم دُر بود، چوں در مدیح او بود
مردمِ دانا قریں دانند او را با قراں

یہ عرض کر دوں کہ مذکورہ بالا اساتذہ قراں کے صحیح تلفظ سے واقف تھے چنانچہ ان کے دواوین میں زیادہ تر درست تلفظ ہی ملتا ہے، اور اس لیے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ لوگ از راہ جہالت قرآن کو قراں نظم کر گئے ہیں۔ اگر مرزا صاحب زندہ ہوتے تو ان سے پوچھا جاتا کہ حضرت، ناصر خسرو، حکیم سنائی اور قطران تبریزی کے بارے میں کیا ارشاد ہے کیا یہ بھی "خران نامشخص" ہی قرار پائیں گے؟

اصل بات یہ ہے کہ زندگی کا کوئی شعبہ بھی ہو، اس کے لیے قواعد و ضوابط کی تدوین و ترویج آہستہ آہستہ اور بتدریج ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قدما کے یہاں زیادہ کے یہاں کم اور متاخرین کے کلام میں کمتر لفظی ڈھیل نظر آتی ہے۔ چنانچہ اردو میں یہی ہر ہے۔ ولی سے داغ و امیر تک پہونچتے پہونچتے سینکڑوں لفظوں کی ہیئت بدل گئی اور دہائیوں الفاظ متروک قرار دے دیے گئے۔ اس لیے کسو، کبھو، ایدھر، اودھر، جاوے اور آوے وغیرہ الفاظ کسی شعر میں پائے جائیں تو وہ گدھے کا کلام نہ ہوگا۔ کسی متقدم استاد ہی کا کلام ہوگا۔

■■

مارچ 1972ء

---

[1] دیوان قطران ۲۵۲ طبع تبریز ۱۳۳۳ھ ش
[2] دیوان قطران ۳۴۳ طبع تبریز ۱۳۳۳ھ ش

نثار احمد فاروقی

دیوانِ غالب نسخہ امروہہ کے بارے میں

نودریافت دیوانِ غالب بخطِ غالب "نسخہ امروہہ" کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند نے ایک اہم سوال پیش کیا تھا جس کی طرف توجہ نہیں کی گئی۔ انہوں نے لکھا تھا:

> "شفیق الحسن نے اپنی ڈائری میں مخطوطے کو ۱۸۲۵ کا مکتوبہ کیونکر لکھا، اس کی تاویل سے میں معذور ہوں۔ لیکن میرا خیال ہے کہ مخطوطہ فروخت کرتے وقت شفیق الحسن کو یہ معلوم نہ تھا کہ یہ نسخہ ۱۸۲۵ء کا مکتوبہ ہے۔ یہ بات بعد میں معلوم ہوتی ہوگی۔"
>
> ("ہماری زبان"۔ ۸ دسمبر ۱۹۷۰ء)

یہ صحیح ہے کہ شفیق الحسن بھوپالی کو اس کے زمانہ کتابت کا علم نہ تھا۔ اس کی واقعی اہمیت اور قدر و قیمت معلوم تھی، لیکن وہ یہ ضرور جانتے تھے کہ یہ بخط غالب ہے۔ مگراں کی ڈائری کا جو اقتباس ڈاکٹر ابو محمد سحر نے ہماری زبان میں چھپوایا تھا، اس میں نسخہ ۱۸۲۵ء کا مکتوبہ ظاہر کیا گیا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ دیوان غالب ایک شکستہ سی پرانی گتے کی جلد میں تھا، جس کی ابری بھی ختم ہو چکی تھی۔ پہلے ورق سے ورق ۳، تک یہی نسخہ تھا اور ورق ۶۴ سے ایک "قصہ لیلیٰ مجنوں" فارسی نثر کا شروع ہو جاتا تھا جسے شفیق الحسن صاحب نے غالب کے مکتوباتِ فارسی سمجھا ہے اور اس کا حوالہ اپنی ڈائری میں دیا ہے۔

اس قصے کا خط شکستہ، عنوانات شنگرفی، مسطر دس سطری تھا اور یہ ۵۴ ورقوں پر لکھا ہوا تھا۔ ورق ۱۔الف سادہ تھا، جس پر بائیں طرف کونے میں لکھا تھا۔ "بتاریخ بست و پنج اکتوبر شروع شد"۔ ورق ۱۔ب سے اصل قصے کا آغاز تھا: "مجنون بیابان امکان راچہ

امکان کہ لیلیِ شہرستانِ وجود سخن سرایدِ حمد و نعت کے بعد ورق ۴ ب پر سببِ تالیفِ ایں تصنیف" کے عنوان سے لکھا گیا تھا۔

"حاتم زماں خان خانانِ دوراں در سنہ یک ہزار و یک صد و شصت و هفت کہ بعد واقعہ شہادتِ حاتم زمانِ خانخانانِ دوران مغفرت نشان جمال خان، و انقلاب اوضاع زمان در حالتِ اضطراب اتفاقِ سفرِ پنجاب اُفتاد و مکروہات جانفرسا و واردات آرام رُبا روداد۔ طبیعتِ وحشی را حالتِ موحش پیش آمد کہ باخود ربط موانستش نماند تا بانسِ دیگرے رسد دراں حالت شغلِ مطالعہ کتب موجبِ رفع یک گونہ ملالت می شود۔ اتفاقاً دراں وقت جنون افزا قصہ مجنون و لیلیٰ و احوالِ آن دو پاکباز با صفا بنظر آمد و طبیعت را بمقتضائے مجانستِ وحشت ذوقِ تالیفش پیدا شد۔ عبارتے چون احوالِ مجنوں بے سروساماں و مضمونے مانند زلفِ لیلیٰ پریشان کہ فی الحقیقت نسخہ خاطر نگراں و ترجمہ دل حیراں بود بتکلیف وقت ترقیم نمود۔"

ورق ۵-الف سے آغاز قصہ تھا۔ "در ملک عرب بادشاہے بود والاقدر فرمانروائے عالی فر" ورق ۴۳-ب پر بعنوانِ خاتمہ لکھا تھا "ہزاران ہزار شکر... باوجود توزع خاطر فاترہ و تفرقہ، سفر نمونہ سفر ایں ناظورہ زیبا و مخدرہ رعنا در عرصہ یک ہفتہ چون (ماہ) دو ہفتہ حلیہ جمال پیرایہ کمال پوشید... من ابجد خوانِ لوحِ نادانی و زانو نشین دبستانِ ہیچمدانی سبحان رائے پوری منشی جمال خانی آن قدر سرمایہ علم و ہنر و مایہ نظم و نثر ندارم کہ گویم در تلاشِ مضمون و عبارت و ایجاد معانی و استعدادت فکر دقیق بکار بُردم ... اکثر اوقات ہنگام تحریر مکاتبات ازز بانِ گہر افشاں ایں ہیچمدان را مخاطب بمنشی می نمودند و نوشتہائے ناپسندم را لیدمیفر مودند..."

ورق ۴۴ پر یہ ترقیمہ تھا۔ "بتاریخ غرہ شہر نومبر ۱۸۲۵ مسیحی مطابق بستم شہر ربیع الاول ۱۲۴۱ ہجری روز سہ شنبہ بمقام گوڑگاواں در اسکول

بوقت یک نیم پاس روز برآمده بدستخط ضعف العباد فقیر حقیر
محمد امیر اللہ اکبر الہ آبادی صورت اتمام پذیرفت۔"
ورق ۴۵ ب پر "مع الخیر بانجام رسید" خط نسخ میں لکھا تھا اور دو طغرے مستطیل شکل میں بناتے تھے جن سے "راقم ہذا محمد امیر اللہ" پڑا جاتا ہے۔ ان طغروں کے نیچے لکھا تھا،
"ہر دو نام در مقام سعد آباد بر مکان جناب مرزا صاحب قبلہ مرزا محمد رحیم
صاحب ناظر سررشتہ کلکٹری نوشتہ شد بتاریخ نوزدہم صفر المظفر ۱۲۴۷
ہجری نبوی مطابق بست و نہم ماہ جولائی ۱۸۳۱ء روز سہ شبہ بوقت
یک نیم پاس روز برآمدہ۔۔۔۔۔"
ان تفصیلات سے یہ ظاہر ہو گیا ہو گا کہ قصہ لیلیٰ مجنوں نثر فارسی جو دیوان غالب نسخۂ امروہہ کے ساتھ مجلد تھا، جمال خان کے ملازم منشی سبحان رائے پوری کی تصنیف ہے۔ اور اس کی نقل محمد امیر اللہ اکبر آبادی نے ۱۸۲۵ء میں گوڑگاواں میں کی تھی۔ کار نقل ۲۵ر اکتوبر کو شروع ہوا تھا، جیسا کہ پہلے ورق کے کونے میں تحریر ہے اور یکم نومبر کو تمام ہوا تھا۔ پھر یہ نسخہ جولائی ۱۸۳۱ء تک بہر حال محمد امیر اللہ اکبر آبادی کی ملکیت رہا ہے۔
اب یہ غور کرنا چاہیے کہ آیا دیوان غالب کا یہ مخطوط جو اس کتاب کے ساتھ مجلد تھا، محمد امیر اللہ کے پاس رہا ہے یا یہ "قصہ لیلیٰ مجنوں" غالب کے ذخیرے میں رہ چکا ہے۔ اس کا جواب دینا بہت مشکل ہے۔ نہ دیوانِ غالب غالب کے مخطوطے پر کوئی نشان یہ ظاہر کرتا ہے کہ اسے محمد امیر اللہ نے استعمال کیا ہے، نہ قصہ "لیلیٰ مجنوں" پر غالب کے قلم سے کوئی حرف ملتا ہے۔ اگر یہ سمجھا جاتے کہ دونوں ہی مخطوطے امیر اللہ کے تھے تو ان کے پاس ۱۸۳۱ء / ۱۲۴۷ھ تک ضرور رہے ہیں اور اگر غالب کے ذخیرے میں تھے تو قصہ لیلیٰ ۱۸۳۱ء کے بعد انہیں ملا ہو گا۔ میں یہ سمجھتا ہوں کہ غالب نے اپنا یہ دیوان ۱۸۲۵ء سے پہلے اپنے پاس سے الگ کر دیا تھا۔ یہ پھر محمد امیر اللہ کی ملکیت رہا ہے اور انہوں نے ۱۸۳۱ء کے بعد کسی وقت قصہ لیلیٰ مجنوں کے ساتھ اس کی جلد بندھوائی ہے۔۔۔
شفیق الحسن بھوپالی نے اپنی ڈائری میں جو ۱۸۲۵ء لکھا ہے وہ اس مخطوطے کے آخری صفحے سے لکھ لیا ہے، اور وہ اس نسخے کو غالب کے فارسی خطوط سمجھ رہے تھے۔
اب یہ دیکھنا چاہیے کہ یہ امیر اللہ کون بزرگ تھے۔ مالک رام صاحب نے

تلامذۂ غالب میں شیخ عبداللہ کے بیٹے شیخ محمد امیر اللہ سرور اکبر آبادی کا نام لکھا ہے۔ اور انہیں ۱۲۴۴ھ میں دلی میں مقیم بتایا ہے۔ انہیں سرور کے حالات یا کلام دستیاب نہیں ہو سکا۔

سخن شعرائ سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے رحمت اللہ مجرم اکبر آبادی سے مشورۂ سخن کیا تھا۔ انہیں کے نام پنج آہنگ میں غالب کا ایک خط بھی ملتا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے مقدمۂ پنشن کے زمانے میں غالب سے اصلاح سخن کی درخواست کی تھی اور غالب نے اپنی ذہنی پریشانی کے سبب سے معذرت کر لی تھی۔ اس سے لازماً یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ غالب نے زمانۂ مابعد میں بھی ان کے کلام پر اصلاح نہیں دی ہو گی پنج آہنگ کے فارسی خط سے یہ تو ثابت ہے کہ ان سے غالب کی خط و کتابت رہی ہے اور چونکہ یہ اکبر آباد کے رہنے والے تھے، اس لیے قیاس ہوتا ہے کہ غالب سے ان کی دیرینہ ملاقات ہو گی۔

پنج آہنگ میں ان کا نام امیر اللہ ہی لکھا ہے اور انہیں اکبر آبادی بھی بتایا ہے اور یہ دونوں باتیں مخطوطۂ لیلیٰ مجنوں کے آخر میں بھی ملتی ہیں۔ مگر یہاں تخلص نہیں ہے، تو یہ کس طرح مان لیا جائے کہ مخطوطے کی راقم وہی شخصیت امیر اللہ ہے جس کا تخلص سرور تھا۔ اس سلسلے میں میرا خیال یہ ہے کہ نسخۂ امروہہ کے آخری ورق یعنی (۶۳۔ب) پر لکھا ہوا مطلع ذیل انہیں سرور کا ہو سکتا ہے۔

وہ کون سی شے ہے جو یہاں ہے
دریا ہے کہ طبع سے رواں ہے

ممکن ہے کہ دوسرا شعر جس پر کوئی نام درج نہیں ہے، وہ بھی ان کا ہو۔

خوشی سے انجمن آراستہ گلوں نے کی
جو سحنِ دکندا، باغ پہ بدلی کا شامیانہ ہوا

مجھے بعض حضرات کی اس رائے سے اتفاق ہے کہ آخری ورق پر الفاظ "گل ہمیشہ بہار است" وغیرہ غالب کے قلم سے نکلے ہیں جنھوں نے قصۂ لیلیٰ مجنوں کا مخطوطہ دیکھا ہے۔ وہ سمجھ سکتے ہیں کہ دیوان غالب نسخۂ حواشی پر جو اضافے بہ خط غیر ہوتے ہیں اور قصۂ لیلیٰ مجنوں کے ترقیمے نیز ورق (۶۳۔ب) پر لکھے ہوئے اشعار ایک ہی کاتب کے

قلم سے لکھے گئے ہیں۔

اس نسخے کے زمانۂ کتابت کے بارے میں بھی اختلافات سامنے آتے ہیں۔ عام طور پر اسے ۱۲۳۱ھ یعنی ۱۸۱۶ء کا مکتوبہ تسلیم کیا گیا ہے اور راقم الحروف کا بھی یہی خیال ہے۔ لیکن اس خیال کی بنیاد تقویم کے حساب کے علاوہ اس بات پر بھی ہے کہ غالب نے ۱۲۳۱ ہجری میں اپنی دو مہریں کندہ کرائی تھیں جن میں سے ایک پر ان کا تخلص "غالب" موجود ہے۔ مگر مالک رام صاحب اس دلیل سے مطمئن نہیں ہیں اور ان کا خیال ہے کہ ۱۲۳۱ ہجری والی مہر میں "اسد اللہ الغالب" بطور سجع آیا ہے۔ تخلص کے طور پر نہیں آیا۔ مولانا غلام رسول مہر کا کہنا ہے کہ نسخۂ امروہہ ۱۲۳۶ھ کا مکتوبہ ہے اور ان کا حساب بھی تقویم پر مبنی ہے۔ یہاں غور طلب امر یہ ہے کہ غالب نے اپنا ایک دیوان کلکتہ کے دفتر میں پیش کیا تھا جس کے بارے میں ان کا بیان ہے:

"نہفتہ نماناد کہ چون کلکتہ مورد موکبۂ ادبار غالب خاکسار شدنکوہیدہ سیر تے از ستمگران وطن کہ پیش از من دران بقعہ (آمدہ بود) وبار باً دیوان دار آشنائی داشت آوازۂ درافگند کہ ایں رنجور کہ تازہ از دہلی رسیدہ است ہم اسم خویش راتغیر دادہ وہم تخلص را برگردانده است اعیان بارگاہ را در اظہار اسم ایں ہیچمیرز بخدا وند دفتر کدہ تامل رو داد۔ ناچار دیوان ریختہ کہ گرد آوردن آں را بیش از ہفت سال گذشتہ بود معہذا مہرے از مواہیر ایں روسیاہ کہ "اسد اللہ خاں عرف میرزا نوشہ" نقش نگین و جلوہ سال یک ہزار و دو صد وسی و دو ہجری طراز دامن و آستینش بود بر خاتمہ اوراق آں سفینہ رقم آخر زباں بندی اعداد داشت بخدمت سر حلقہ افراد دفتر کدہ بشہادت فرستادم و سوز سینہ رابدستیاری نوک گیاہ بر صفحہ بدیں رنگ جلوہ دارم ..."

اس سے ظاہر ہے کہ جب ۱۸۲۸ء میں غالب اپنے مقدمہ پنشن کے سلسلے میں کلکتہ گئے ہیں تو وہاں ان کے کسی مخالف نے حکام کو یہ چڑھا دیا کہ یہ شخص اپنا نام تبدیل کر چکا ہے۔ حکام نے غالب سے مطالبہ کیا کہ وہ کوئی ایسی شہادت پیش کریں جس سے ثابت ہو "اسد اللہ خاں عرف مرزا نوشہ" اور "اسد اللہ خاں غالب" ایک ہی شخص ہے۔ کلکتہ نئی جگہ

تھی. غالب گھبراتے کہ آخر کیا شہادت دے سکتے ہیں مگر اس وقت ان کے دیوان نے مشکل حل کر دی. ریختہ کا قلمی دیوان جو سات سال پہلے یعنی ۱۸۲۰ء میں لکھا گیا تھا. ان کے ساتھ تھا اور اس پر ایک مہر بھی ۱۲۳۱ھ کی ثبت تھی جس پر اسد اللہ خاں عرف مرزا نوشہ کھدا ہوا تھا. اسے غالب نے بطور ثبوت پیش کر دیا. آخری جملہ سے یہ ظاہر ہے کہ اس کے ترقیمے کی عبارت میں غالب کے دونوں تخلص اور عرف بھی درج تھا جس سے اعداد کی زبان بندی ہو گئی. گویا یہ نسخہ ۱۸۲۰ء میں کتابت ہوا تھا، جو مطابق ہے ۱۲۳۷ھ کے نسخۂ امروہہ میں غالب تخلص ہر جگہ بعد میں اضافہ کیا گیا ہے. ابتداءً تمام اشعار میں اسد تخلص ہی موزوں کیا گیا تھا. تبدیل تخلص کے بعد غالب جہاں موزوں ہو سکتا تھا وہاں مصرع تبدیل کر دیا گیا. یہ عمل کب ہوا ہے. اس کا زمانہ کسی نے متعین کرنے کی کوشش نہیں کی. اگر یہ مان لیا جائے کہ نسخہ امروہہ ۱۲۳۱ھ میں لکھا گیا اور غالب تخلص بھی اسی سال اختیار کیا گیا تو اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ مصرعوں میں تبدیلی ۱۲۳۱ھ میں ہوئی ہے. یہ بخوبی ممکن ہے کہ نسخۂ امروہہ کی تسوید کے بعد غالب تخلص کے ساتھ جو غزلیں کہی گئیں. وہ انہوں نے علیحدہ کسی بیاض میں درج کی ہوں اور نسخۂ امروہہ میں تخلص کی تبدیلیاں ۱۸۲۰ء میں کی گئی ہوں. نسخۂ امروہہ میں کچھ مطلعوں میں تخلص بدل کر اور کچھ غزلوں کو حذف کر کے غالب نے ایک اور نسخہ تیار کیا جس میں وہ غزلیں بھی موجود تھیں جو انہوں نے نسخۂ امروہہ کے بعد غالب کے تخلص کے ساتھ کہی تھیں. انہیں نئے نسخے میں مناسب مقام پہ درج کیا گیا اور اس کے ترقیمے میں یہ مذکور تھا کہ اسد اللہ خاں عرف مرزا نوشہ المتخلص بغالب واسد کا دیوان ہے اور کلکتہ میں حکام کو بھی نسخہ پیش کیا گیا اور تاویل یہ کی گئی کہ غالب چار حرفی ہے اور اسد سہ حرفی ہے. ہر بحر میں غالب موزوں نہیں ہوتا اس لیے میں نام کے پہلے جز کو بھی بطور تخلص استعمال کر لیتا ہوں. در ال حالیکہ معاملہ برعکس تھا یعنی انہوں نے اسد تخلص چھوڑ کر غالب اختیار کیا تھا، اور یہ ہر بحر میں نہیں سماتا تھا. اس لیے کبھی اسد بھی موزوں کر دیتے تھے. کلکتہ میں پیش کیا جانے والا 'یہ نسخہ ۱۸۲۰ء میں تیار ہو گیا تو غالب نے نسخۂ امروہہ محمد امیر اللہ اکبر آبادی کو دے دیا یا کسی طرح انہیں مل گیا. چونکہ دیوان غالب کے متعدد ترقی یافتہ قلمی اور مطبوعہ نسخے زمانۂ مابعد میں سامنے آتے رہے. اس لیے یہ نسخہ کنج خمول میں پڑا رہا اور اسے ظاہر یا شائع

کرنے کی کبھی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ میرا اب یہ بھی خیال ہے کہ کلکتہ والا نسخہ غالب نے ماہ رجب اور صفر ۱۲۳۵ھ کے آس پاس لکھا ہے اور نسخہ امروہہ کے ورق ۲۸ - الف پر یادداشت دقیا این جا نوشتہ ام و از این جا شروع " اسی زمانے کی ہے اور نسخہ کلکتہ کی تسوید سے متعلق ہے۔ اس زمانہ میں انہوں نے لعل خاں نامی کسی شخص کو ملازم رکھا ہے۔ اور اس کی یادداشت دوران کتابت میں نسخہ امروہہ کے ورق ۴۱ - الف پر لکھی ہے۔

اس کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ غالب نے نسخہ کلکتہ کو دیوان دومی کہا ہے۔ جس کا واضح مطلب یہ ہے کہ نسخہ امروہہ دیوان اول تھا، اندریں صورت یہ طے ہوجاتا ہے کہ نسخہ امروہہ ۱۲۳۵ھ سے پہلے لکھا گیا اور جو حضرات اس کی کتابت ۱۲۳۶ھ میں ہونا بیان کرتے ہیں انہیں زیادہ قوی دلائل دینا ہوں گے۔

محمد امیر اللہ اکبر آبادی کے بارے میں تذکرہ نگار کہتے ہیں کہ انہوں نے ۱۲۴۳ھ یعنی ۱۸۲۷ء میں دلی کو اپنا مسکن بنایا تھا مگر اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ وہ اس سنہ سے پہلے دلی آئے ہی نہ ہوں گے۔ قرینہ یہ ہے کہ غالب سے ان کی ملاقات آگرے کے زمانۂ قیام سے رہی ہو گی۔ پھر وہ دلی میں بھی غالب سے ملتے رہے ہوں گے۔ ہم انہیں ۱۸۲۵ء میں گوڑگانواں کے کسی اسکول میں پاتے ہیں اور ۱۸۳۱ء میں وہ سعد آباد میں مقیم ہیں۔ دیوان غالب نسخہ امروہہ کی اوریجنل جلد کو میں نے دیکھا تھا۔ اس سے صاف ظاہر تھا کہ یہ دیوان اور قصہ لیلیٰ مجنوں ایک ساتھ ہی شیرازے میں مجلد ہوتے ہیں۔ اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب یہ جلد نومبر ۱۸۲۵ء کے بعد بندھوائی گئی ہو جو قصہ لیلیٰ مجنوں کی تسوید کا سال ہے۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہوا کہ امیر اللہ کو یہ دیوان ۱۸۲۵ء سے پہلے ملا۔ مگر انہوں نے ایک عرصہ تک اس کی جلد نہیں بندھوائی۔ اور جب انہوں نے قصہ لیلیٰ مجنوں سے فراغت پائی تو ہر دو کتابوں کو یکجا کرا لیا اور دوسری صورت یہ ہو سکتی ہے کہ انہیں یہ نسخہ ۱۸۲۵ء کے بعد ہی ملا ہو۔

دوسرا ترقیمہ جو سعد آباد میں لکھا گیا ہے وہ طغرے لکھنے کی یادداشت ہے اس سے ہمیں زمانہ کے تعین میں کوئی خاص مدد نہیں مل سکے گی۔

نسخہ امروہہ کے حواشی پر جو ۴۳ غزلیں کسی غیر کے خط میں لکھی گئی ہیں ان کے بارے میں بھی میرا خیال ہے کہ انہیں محمد امیر اللہ اکبر آبادی کی لکھی ہوئی ہیں۔

اس لیے کہ ان غزلوں کی طرز تحریر اور ورق ۶۳۔ب کی عبارتیں نیز قصۂ لیلیٰ مجنوں کے دونوں ترقیمے ایک ہی خط میں ہیں۔ یہ غزلیں انہوں نے غالب کی اس بیاض سے نقل کی ہوں گی جس میں نسخۂ امروہہ کی تکمیل کے بعد کہا جانے والا کلام جمع ہوا تھا۔

■■

مارچ 1972ء

شمس الرحمٰن فاروقی

غالبؔ اور جدید ذہن

بڑی شاعری کی ایک پہچان یہ ہے کہ ہر زمانے میں اس کے پرستار اس کی بڑائی کی جو وجہیں ڈھونڈتے ہیں وہ اکثر ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں۔ اس بات پر سب کا اتفاق ہوتا ہے کہ یہ شاعری بڑی ہے۔ لیکن کیوں بڑی ہے؟ اس سوال کے جوابات نہ صرف مختلف ہوتے ہیں بلکہ اکثر دو مختلف نسلیں جو جوابات ڈھونڈتی ہیں وہ ایک دوسرے سے متخالف اور متغائر بھی ہوتے ہیں۔ اس کی کئی وجہیں ہیں۔ بنیادی وجہ تو یہ ہے کہ اپنی داخلی وحدت کے باوجود بڑی شاعری اتنی مختلف اللون ہوتی ہے کہ اس میں بیک وقت کئی طرح کی افتادِ مزاج اور طرزِ فکر رکھنے والے لوگوں کو مطمئن اور متحرک کرنے کی صلاحیت موجود ہوتی ہے۔ دوسری وجہ یہ بھی ہے کہ ہر زمانے کا نقاد اور قاری اپنے بعض مخصوص تقاضے بھی رکھتا ہے جو دوسرے زمانوں میں نامعتبر یا غیر اہم ہو جاتے ہیں۔ کچھ خود غرضی یا پہلے سے طے کردہ اصولوں کی بھی کارفرمائی ہوتی ہے۔ مثلاً میں نے یہ فرض کر لیا کہ سنگِ مرمر اچھی چیز ہے۔ لہٰذا اس کا تذکرہ شاعری میں ہونا چاہیے۔ اب میں اپنی پسندیدہ شاعری میں یا اپنے موضوعِ بحث شاعر میں سنگ مرمر کا ذکر ڈھونڈ نکالوں گا۔ یہاں بجائے "سنگِ مرمر" کوئی مخصوص جذباتی رجحان یا "فکری میلان" یا "طرز احساس" کہہ دیا جاتے تو بات فوراً صاف ہو جاتی ہے۔ شاعری چونکہ محض "اشیا" کا نہیں بلکہ اشیا سے متعلق (اور غیر اشیا سے بھی متعلق) تجربات کا اظہار کرتی ہے۔ اس لیے کسی بھی قابلِ لحاظ شاعر میں اپنا مخصوص جذباتی رجحان یا فکری میلان یا طرزِ احساس ڈھونڈ لینا قاری کے لیے کچھ مشکل نہیں ہوتا۔ ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ شاعری چونکہ انسانی روح کے اصلی اور قبل التاریخی تجربات کو کریدتی ہے اور انہیں دوبارہ زندہ کرتی ہے اس لیے ہر بڑی شاعری لامحالہ ہر دور کے مخصوص گسٹالٹ GESTALT سے

کہیں نہ کہیں کوئی نہ کوئی نقطہ ارتباط پیدا کرلیتی ہے۔

اس اصول کی روشنی میں یہ بات زیادہ لائقِ تعجب نہیں ٹھہرتی کہ عبدالرحمٰن بجنوری نے غالب کو حکیم اور سائنس داں کہا تو جدید نقاد انہیں ایک ایسے علامتی نظام کا خالق ٹھہراتا ہے جس میں انسان کی مرکزی حیثیت بھی ایک مبہم علامت کی سی ہے، جو ہے بھی اور نہیں بھی۔ لیکن بظاہر ہے کہ اس تشخیص تک پہنچنے کے لیے کہ غالب کا کلام ایسے علامتی نظام کا حامل ہے، تنقیدی فکر کے علاوہ اس بنیادی فکر کو کام میں لانا پڑا ہوگا جو شاعری سے متاثر ہوتی ہے اور خود شاعری بھی جس سے متاثر ہوتی ہے۔

یہ بات تو تسلیم شدہ ہے کہ جب میں "جدید نقاد" کی اصطلاح استعمال کرتا ہوں تو یہ پہلے سے فرض کرلیتا ہوں کہ وہ جدید ذہن کا مالک ہوگا۔ لیکن جدید ذہن کا تعین کیے بغیر یہ واضح نہیں ہوسکتا کہ غالب کے کلام کا جو ذہنی جواب RESPONSE جدید نقاد نے دریافت کیا ہے، اس کی اعتباریت اور وقعت کیا ہے؟ یہ نکتہ قابلِ لحاظ ہے کہ نقاد اپنے دور سے الگ کوئی چار آنکھ والا جانور نہیں ہوتا جو ایسی چیزیں دیکھ لیتا ہے جن کا وجود دوسروں کے لیے اگر معدوم نہیں تو کم از کم مشتبہ ضرور ہوتا ہے۔ حقیقتِ حال یہ ہے کہ جس طرح ہر دور کی شاعری اس کے اپنے تقاضوں کی مرہونِ منت ہوتی ہے ویسے ہی ہر دور کی تنقید بھی ان مخصوص فکری رجحانات کے ذریعے معرضِ وجود میں آتی ہے جو اس کے عہد کا خاصہ ہوتے ہیں۔ مثلاً اصل الاصول سے حالی نے بحث کی ہے، احتشام حسین نے بھی اور افتخار جالب نے بھی بہت سی باتیں ایسی ہیں جن کے سلسلے میں ان تینوں کے دریافت کردہ نتائج یکساں ہیں، لیکن پتے کی بات یہ ہے کہ کسی بات کی تردید یا تصدیق کے لیے جو دلائل حالی نے دیے ہیں وہ دلائل احتشام حسین کے نہیں ہیں اور جو احتشام حسین کے ہیں، وہ افتخار جالب کے نہیں ہیں۔ اس طرح صرف یہ کہہ دینے سے کام نہیں چلے گا کہ جدید نقاد نے غالب میں کچھ نئی باتیں دریافت کی ہیں۔ یہ کہنے کے ساتھ ساتھ اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ جدید نقاد نے غالب میں جو نئی باتیں ڈھونڈی ہیں یا غالب کی جو معنویت اب ثابت کی ہے وہ جدید عہد کی صورتِ حال کا ایک حصہ ہے اور اس کا وجود بھی جدید عہد میں ہی ممکن تھا۔

تو پھر "جدید ذہن" سے کیا مراد ہے؟ اتنی بات تو بڑے سے بڑا مولوی بھی مانے گا

کہ دسمبر ۲، ۱۹ء یا فروری ۳، ۱۹ء میں سانس لینا ہی جدید ذہن کی ضمانت نہیں ہے،
لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ دسمبر ۲، ۱۹ء یا فروری ۳، ۱۹ء میں سانس لینے والے لوگ ویسے
ہی ہیں اور رہی ہیں جیسے کہ غالب کے ہم عصر تھے۔ غالب کی فارسی کلیات کی اشاعت دوم
(مطبوعہ نول کشور پریس)، کا جو نسخہ اب میرے پاس ہے اس پر صاحبِ ذوق مالکِ
کتاب نے جگہ جگہ صاد بنائے ہیں اور آخری صفحے پر لکھا ہے کہ یہ صاد میں نے چالیس
برس پہلے بنائے تھے۔ اب جو کلیات دوبارہ دیکھا تو بہت سے شعر توجہ کے لائق نہ ٹھہرے
اور کچھ ایسے شعروں نے بھی متاثر کیا جو ایامِ جوانی میں لائقِ اعتنا نہ ٹھہرے تھے۔ اسی طرح
ہمارے آپ کے زمانے میں غالبؔ کا کلام پڑھنے والے چاہے نئے لوگ ہوں یا پرانے،
ان کے ردّ و قبول کے معیار میں اس ہوا کی آمیزش ضرور ہے جو آج اس ملک میں بہتی
ہے اور جو اس ہوا سے مختلف ہے جس میں غالبؔ یا حالیؔ یا بجنوریؔ سانس لیتے تھے۔
اس میں کوئی شبہ نہیں کہ جدید ذہن کی کچھ مخصوص نشانیاں ہیں، اور وہ نشانیاں جس شخص
میں بیش از بیش پائی جائیں گی، اس کا ذہن 'جدید' کے معیار پر بیش از بیش پورا
اترے گا۔ ابھی حال میں ایک مغربی ماہرِ سماجیات نے کہا ہے کہ اپنے موجودہ طریقۂ تعلیم
سے بے اطمینانی اور عملی زندگی میں اس کے بے مصرف ہونے کا احساس آج تمام دنیا کے
نوجوانوں میں مشترک ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ نوجوان کسی نئے آسمان سے تو اترے نہیں ہیں۔
ناراضی اور بے اطمینانی کا احساس دراصل ہمارے دور کا مزاج ہے اور اسے جدید ذہن
کی سب سے بڑی پہچان کہہ سکتے ہیں۔ محمد حسن عسکری نے ایک بار کہا تھا کہ جب میں
لوگوں کو پریشان اور آشفتہ خاطر دیکھتا ہوں تو افسوس کرتا ہوں کہ یہ لوگ بودلیئر
BAUDELAIRE کو کیوں نہیں پڑھتے۔ ممکن ہے اب ان کا خیال بدل گیا ہو لیکن ان کی اس
رائے میں ایک بڑا اہم نکتہ پنہاں ہے۔ بے اطمینانی کی جس فضا میں ہم آج زندہ ہیں، اس
کا بدل COMPENSATION یہی ہو سکتا ہے کہ آج ہم ایک ایسی علامتی دنیا تلاش کریں یا خلق
کریں جو موجودہ عالم کون و فساد کی تلافی کر سکے۔ ہمارے عہد میں شاعری کے علامتی
مفاہیم ڈھونڈنے کی جو کوششیں ہیں وہ اسی تخلیقی تلافی کا غیر شعوری اظہار ہیں ——
سوئفٹ SUIFT کا تمثیلی مسافر جب گھوڑوں کی سرزمین میں پہنچتا ہے تو اسے یہ
جان کر حیرت ہوتی ہے کہ وہاں کے لوگ لفظ جھوٹ سے ناواقف ہیں اور جب

گلیور GULLIVER انہیں سمجھاتا ہے کہ جھوٹ کیا چیز ہے تو وہ اس کے لیے 'وہ جو نہیں ہے' کی اصطلاح وضع کرتے ہیں۔ سیاست اور مادہ پرستی کے ہاتھوں سچ کی جو درگت بنی ہے اور سائنس نے جس طرح بہت سی سچائیوں کو جھوٹ ثابت کرنے کی مہم کا آغاز کیا ہے اس کی ایک بازگشت آر ویل کے یہاں سوئفٹ کے دو سو برس بعد ملتی ہے۔ آر. ویل کہتا ہے کہ ہمارے عہد کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ سیاست نے الفاظ کے معنیٰ بدل دیے ہیں۔ اس لیے جدید ذہن کی بے اطمینانی کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ وہ الفاظ کی اصلی اور فطری تخلیقی قوّت کو تسلیم کرتا ہے اور انہیں اسرار اور علامت کی شکل میں پہچانتا ہے۔ لفظ کی موجودہ تحقیر و تذلیل کا ردِّ عمل لفظ کی تقدیم اور تمجید کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ اس کا اظہار ایک طرف تو وٹ گنش ٹائن WITTGINSTIEN کے اس نظریے میں ہوا ہے جس کی رو سے تمام الفاظ تصویریں ہیں۔ اس مفہوم میں تمام الفاظ کسی نہ کسی اور چیز کی علامت ہیں۔ دوسری طرف سوسن لینگر کا یہ کہنا کہ "فن ایسی ہیئتوں کی تخلیق ہے جو انسانی احساس کی علامت ہیں" اور اس نتیجے پر پہنچنا کہ فن ایک طرح کی مفصل اور منضبط خفیہ تحریر۔ CODE۔ ہے، لفظ کے اسراری وجود کی تصدیق کرتا ہے۔ وہائٹ ہیڈ اور رسل نے ریاضیاتی علامت کی اور غیر ریاضیاتی علامت کی توضیح کرتے ہوئے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ریاضی درحقیقت اعدادی اوسط STATICAL AVERAGE۔ کی زبان میں بات کرتی ہے، جبکہ شاعری آفاقی حقیقت کے کسی مخصوص نمونے کو منوّر کر کے اس میں ڈرامائی تناؤ پیدا کر دیتی ہے۔ اس سلسلے میں فلپ ہابز بوم PHILIP HOBSBOOM کو سنیے:

> "لہٰذا ریاضی کسی مقررہ صورتِ حال کی تجزیہ کرتی ہے۔ ہمیں اس کی عام سطح سے آگاہ کرتی ہے، اس کا اعدادی اوسط بتاتی ہے، اور کسی منطقی پیٹرن PATTERN کی شکل میں اس کی تعمیم کر دیتی ہے جبکہ شاعری کو یوں سمجھیے کہ وہ کئی مقررہ صورتِ حالات میں سے کسی ایک کو منوّر کرتی ہے، اس کے خصائص بیان کرتی ہے اور اس کی معنویت اور اہمیت واضح کرتی ہے۔ ریاضی آفاقی حقیقت کو کسی واحد فارمولے کی حدود میں پیش کرتی ہے۔ شاعری آفاقی حقیقت میں ڈرامائی تناؤ اس طرح پیدا کر دیتی ہے کہ وہ اس کے

کسی مخصوص نمونے کی گہرائیوں میں اتر جاتی ہے۔

رسل نے بتایا ہے کہ الفاظ کی کارفرمائی صرف ان حقائق کو واضح کرنے تک محدود نہیں ہوتی جو ان کے ذریعے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ زبان کو اس کے معنیٰ سے الگ کرکے سمجھنے کی کوشش کرنا بے فائدہ ہے اور کسی لفظ کے ایک متعین معنیٰ ہونے کے باوجود اس کے کثیر التعداد انسلاکات بھی ہوتے ہیں جو معنیٰ کا درجہ رکھتے ہیں یہ ایک ایسی حقیقت ہے جس کا احاطہ جدید ذہن ہی نے کسی حد تک کیا ہے۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال ہابز بوم نے بلیک BLAKE کے کلام سے ڈھونڈی ہے۔ بلیک نے ایک نظم میں "تاریک شیطانی کارخانوں" کا ذکر کیا ہے۔ ایک نقاد نے کہا کہ تاریک شیطانی کارخانے دراصل گرجا گھر ہیں۔ دوسرے نے کہا کہ یہ کپڑے کی ملیں ہیں۔ تیسرے نے کہا کہ یہ الفاظ جدید قاری کے ذہن میں صنعتی انقلاب کا تاثر لامحالہ پیدا کرتے ہیں۔ ایک اور نقاد نے کہا کہ ان الفاظ سے بلیک نے غالباً صنعتی انقلاب کی تباہ کاریاں مراد لی ہوں گی۔ سب سے اچھی بات ایک اور نقاد نے کہی کہ ان الفاظ کا فوری ردِعمل اتنا شدید ہے کہ ان کے معنیٰ کے قطعی تعین پر اتفاق رائے غیر ضروری ہے۔ اس کی تفصیل میں جائے بغیر بھی یہ بات آسانی سے دیکھی جاسکتی ہے کہ لفظ کی پُراسرار قوت کی اس توصیف و تمجید میں ایک مخصوص جدید رویے کی کارفرمائی ہے جسے علامتی اسرار پرستی سے تعبیر کرنا غلط نہ ہوگا۔

اس علامتی اسرار پرستی کی بڑی وجہ یہی ہے کہ جدید ذہن لفظ کی تذلیل کے خلاف احتجاج کرتا ہے۔ لفظ کی تذلیل کا ایک اہم لیکن غیر محسوس اظہار اسرار کے فقدان میں نظر آتا ہے۔ ایک زمانہ تھا جب زمین انسان کے سامنے ایک بند کتاب کی طرح تھی۔ چیزیں تھیں بھی اور نہیں بھی۔ بہت ساری چیزیں نئی تھیں، اور بہت ساری چیزیں بے حد پرانی تھیں۔ اس قدر پرانی کہ ان کی اصل کا پتہ نہ تھا۔ انسان قدم قدم پر اسرار سے دوچار ہوتا تھا جو اسے متحیر بھی کرتے تھے، خوف زدہ بھی کرتے تھے، خوش بھی کرتے تھے اور غمگین بھی کرتے تھے۔ تیز رفتاری ایک جادوئی عمل تھا۔ آواز کو دور دور تک پہنچانا، چھپی ہوئی چیزوں کو دیکھ لینا، اگلی پچھلی باتوں کو جان لینا، یہ سب کرامتیں تھیں جدید سائنس اور سیاست اصلاً کس قدر نارسا اور ناکام ہیں، یہ کم لوگ جانتے ہیں۔

روز کا مشاہدہ تو یہی ہے کہ اب کائنات میں کوئی راز باقی نہیں رہا۔ اب ہر چیز کے بارے میں فیصلہ ہو سکتا ہے کہ یہ ہے کہ نہیں ہے۔ انسان کی قوتیں بظاہر غیر معمولی کارنامے انجام دے رہی ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ اب ہماری دنیا اسرار کے بجائے ریاضی کے فارمولے کی شکل اختیار کر گئی ہے۔ یہ صورتِ حال اتنی شدید ہو گئی ہے کہ اب جنوں، پریوں، دیوؤں اور چڑیلوں کی وہ کہانیاں بھی ہمارے بچوں کو نہیں سنائی جاتیں جن پر آج سے تیس بتیس برس پہلے ہم پلے بڑھے تھے۔ کچھ دن ہوتے ایک انگریزی پبلشر نے بچوں کی کہانیوں کا نیا ایڈیشن شائع کیا ہے جس میں سے اس طرح کے تمام واقعات حذف کر دیتے گئے ہیں جن میں اسرار خوں ریزی اور غیر انسانی طاقتوں کا ذکر تھا۔

جدید ذہن کی تلاش یہ ہے کہ وہ دنیا کو ریاضی کے فارمولے کے بجائے ایک نرم گرم اور نیم روشن حقیقت کی طرح دیکھے، ایک ایسی دنیا جس میں اسرار کا سرچشمہ جاسوسی ناول اور سائنس فکشن نہ ہو بلکہ وہ غیر قطعی اور نامانوس مگر ہر جگہ موجود رہنے والی حقیقتیں ہوں جن کی بنا پر انسان دنیا کو اپنا گھر سمجھتا ہے اور پھر خود کو اجنبی پاتا ہے۔

لہٰذا جدید ذہن کی مخصوص نشانیاں یہ ہیں؛ ایک فطری بے اطمینانی اور نارسائی کا احساس، لفظ کا احترام اور وسیع المعنیٰ ہونے کی وجہ سے اس کی علامتی حیثیت کی تصدیق، اپنی ذات (کائناتِ صغریٰ) میں اور اپنی ذات کے باہر (کائنات کبریٰ) میں بھی اسرار کی تلاش۔ جدید ذہن (جدید نقاد جس کا نباض ہے) غالب کے کلام کی جس صفت کی طرف سب سے پہلے متوجہ ہوتا ہے وہ اس کی طلسمی اور اسراری فضا ہے۔ یہ فضا چند الفاظ کے استعمال سے وجود میں آئی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ یہ الفاظ صرف غالب ہی نے استعمال کیے ہیں۔ مگر ایسا ضرور ہے کہ ان میں سے کچھ الفاظ غالب کے علاوہ دوسروں نے بہت کم استعمال کیے ہیں۔ اور یہ سارے کے سارے الفاظ غالب کے یہاں جس کثرت سے آتے ہیں اس کی مثال اردو شاعری میں کہیں نہیں ملتی۔ میر کے یہاں بھی نہیں۔ ان دونوں کے کلام میں طلسم اور اسرار کی فضا ملتی ہے۔ غالب کے یہاں طلسمی فضا کی شدت و ثبوت کی دو خاص وجہیں ہیں۔ ایک تو

یہ کہ انہوں نے ان الفاظ کو بعض ایسے COMBINATION میں استعمال کیا ہے جو نہ صرف انوکھے ہیں بلکہ توسیع معنیٰ کا کام کرتے ہیں جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں طلسمی فضا خلق کرنے والے الفاظ میں بعض ایسے ہیں جو غالب کے علاوہ دوسروں نے کم استعمال کیے ہیں اور فضا خلق کرنے والے تمام الفاظ کی تکرار جس حد تک غالب کے یہاں ہے اس حد تک اور کہیں نہیں ملتی۔ لیکن دوسرا نکتہ یہ ہے کہ ان تمام الفاظ کو بہت آسانی سے کئی الگ الگ لڑیوں میں پرونا ممکن ہے اور آخری تجزیہ میں سب لڑیاں باہم دگر مربوط اور منسلک معلوم ہوتی ہیں۔ اس طرح ایک دائرہ بن جاتا ہے جس میں آغاز اور انجام ایک جا ہو جاتے ہیں۔

میں اس بات کی وضاحت دوبارہ کرنا چاہتا ہوں کہ طلسمی فضا سے میری مراد محض اس قسم کی فضا نہیں ہے جو تخلیق معنیٰ کے بجائے تخلیق تاثر کا کام کرتی ہے۔ تخلیق تاثر کو معنیٰ سے بہت ہلکا علاقہ ہوتا ہے تاثر اور انسلاک ASSOCIATION ایک ہی چیزیں ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ کوئی شعر چند الفاظ کے سہارے کوئی تاثر چھوڑ جائے لیکن ان الفاظ میں معنیٰ کی کوئی گہرائی یا پیچیدگی نہ ہو اور جو تاثر پیدا ہو وہ معنیٰ تو ہو لیکن معنیٰ خیز نہ ہو۔ مثلاً سودا کا یہ شعر دیکھیے ؎

اے ساکنانِ کنجِ قفس صبح کو صبا
سنتی ہی جائے گی سوئے گلزار کچھ کہو

یہ شعر ایک انتہائی خوشگوار تاثر پیدا کرتا ہے اور اس تاثر کا وجود جن الفاظ کا مرہونِ منت ہے وہ کسی علامتی نظام سے پیوستہ نہیں ہیں بلکہ ایک روایتی CONVENTIONAL سکیم کے پابند ہیں۔ مثلاً "صبا" کے ساتھ "صبح" کا تصور ایک CONVENTION ہے۔ اگر مصرع یوں ہو جائے ع اے ساکنانِ کنجِ قفس رات کو صبا، تو معنویت میں کچھ فرق نہیں آئے گا۔ اگرچہ تاثر کم ہو جائے گا۔ (یہاں زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس شعر کا تاثر ہی اس کی معنویت ہے) اسی طرح قفس کے ساتھ "گلزار" کا لفظ بھی ایک Conventional اسکیم کے ماتحت ہے۔ اگر مصرع یوں ہو جائے ع سنتی ہی جائے گی سوئے دلدار کچھ کہو، تو بھی لطف میں تخفیف کے باوجود معنیٰ میں کوئی خاص فرق نہیں پڑے گا۔ اس طرح اس شعر میں کنجِ قفس، صبح، صبا، گلزار معنیٰ

سے زیادہ فضا خلق کر رہے ہیں۔ اس کے برخلاف اسی غزل کا مقطع پڑھیے:

عالم کی گفتگو سے تو آتی ہے بوئے خوں
سودا ہے اک نگہ کا گنہ گار، کچھ کہو

"گفتگو" اور "بوئے خوں" میں روایتی ربط نہیں ہے۔ اسی طرح 'اک نگہ کا گنہ گار' ہونا اور پھر کچھ کہو یا کہنے یا سننے کی آرزو کرنا روایت سے زیادہ استعارے کی بندش میں بندھے ہوتے ہیں۔ ورنہ گفتگو میں کوئی بو نہیں ہوتی اور نہ گنہ گار نگہ کچھ کہتی یا سنتی ہے۔ لہٰذا اس شعر میں بے چارگی اور خوف کی جو فضا ہے وہ معنوی حکم رکھتی ہے۔ تاثراتی نہیں۔ اس کے کلیدی الفاظ "عالم کی گفتگو" "بوئے خوں" "نگہ کا گنہ گار" اور "کچھ کہو" اگر بدل دیے جائیں تو شعر کسی کام کا نہ رہے گا۔ غالب کی طلسمی فضا بذاتِ خود بامعنی ہے۔ اگر بذاتِ خود بامعنی نہ بھی ہوتی تو بھی وہ ایک غیر معمولی قوت اور کشش کی حامل ہوتی۔ کیونکہ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، یہ طلسمی دنیا ہمارے عہد کے ریاضیاتی اور بنجر عقلیت کے صحرا کا ایک خوبصورت اور مقصود بالذات بدل ہوتی ہے۔ لیکن بجائے خود معنی خیز ہو کر اس طلسمی دنیا نے وہ مرتبہ حاصل کر لیا ہے جو ہمیں شیکسپیر اور DE IA MARE میں فرق کرنا سکھاتا ہے۔ خود ہمارے یہاں بھی مثلاً منیر نیازی سے لیکر عادل منصوری تک جو طلسماتی دنیا ملتی ہے وہ مکمل طور پر معنی خیز نہیں بن پائی ہے۔ (کیونکہ اس کی مختلف علامات باہم دگر پیوست نہیں ہیں) غالب کی دنیا ایک دائرہ کی شکل رکھتی ہے اس لیے قائم بالذات ہے۔ منیر نیازی اور عادل منصوری ابھی مختلف لکیروں کو دائرے کی شکل نہیں دے سکے ہیں، اس لیے ان کے یہاں غیر تکمیلیت کا احساس ہوتا ہے۔ غالب کی طلسمی دنیا کے مکمل ہونے یعنی معنی خیز ہونے سے میری کیا مراد ہے، اس کی وضاحت شاید چنداں ضروری نہ ہو، پھر بھی، مثال کے طور پر، کسی جنوں، پریوں والی کہانی کا تصور کیجیے۔ ایک بدمزاج پری جو بادشاہ سے ناراض ہے۔ شہزادی کی شادی کے وقت اس کے سر میں ایک کیل ٹھونک دیتی ہے۔ جس کے نتیجے میں شہزادی ایک چڑیا بن کر اڑ جاتی ہے۔ اگر شہزادی کے سر میں ٹھونکی گئی کیل محض ایک پراسرار واقعہ ہے تو اپنی جگہ پر شدید قوت رکھنے کے باوجود اسے کسی معنوی نظام کا رکن سمجھنا ممکن نہ ہوگا۔

لیکن اگر اس واقعے پہ کچھ علاماتی یا استعاراتی پہلو بھی ہیں۔ (مثلاً سر میں ٹھونکی ہوئی کیل
دراصل زمین کے بنجر INFERTILE ہو جانے یا انسانی روح کو زنجیر پہنانے یا بالغ ہونے
کے اسرار میں INITIATION کا استعارہ ہے یا ان کیلوں کی علامت ہے جو مصلوب
کرتے وقت جسم میں ٹھونکی جاتی ہیں۔) تو فوراً ایک معنوی نظام برپا ہو جاتا ہے اس معنوی
نظام کا جواز خود اس کے اندر موجود ہوتا ہے۔ جیسا کہ والیری VALIERY نے کہا ہے
"نقاش کا کام یہ ہے کہ وہ ان چیزوں کی تصویر کشی کرے جو دکھائی دینی چاہئیں نہ کہ ان
چیزوں کی جو دکھائی دیتی ہیں"۔ وہ چیزیں جو دکھائی دینی چاہئیں دراصل وہ علامتی
مفاہیم ہیں جو اصل شے کو اکثر پس پشت ڈال دیتے ہیں۔ اسی بات کو والیری نے
یوں بھی کہا ہے کہ "میں ایک مبہم فکر کو ایک روشن فکر کے بدلے قبول کر لیتا
ہوں۔ ابہام شاعرانہ معنویت کا جزوِ لازم ہے لیکن اسے خود کفیل ہونا چاہیے
یعنی اس ابہام کے ذریعے جو دنیا خلق کی جاتے اس میں تکمیل کا پہلو آغاز اور انجام
کی شکل میں نہ ہو، بلکہ ایک آزاد نمو FREE GROWTH کے طور پر ہو۔ ایسی دنیا میں
ہر چیز ایک دوسرے سے اس طرح پیوستہ ہوتی ہے کہ سفید و سیاہ کا فرق مٹ جاتا
ہے۔ اس تمہید کی روشنی میں مندرجہ ذیل فہرست پر غور کیجیے:

شوق، جلوہ، وحشت، حیرت، تماشا، آئینہ، جوہر
جوہر، طوطی، سبزہ، لالہ، سویدا، سیاہ
سیاہ، داغ، دود
دود، شرر، بجلی، برق، خورشید، شمع، آتش، چراغ، شعلہ
شعلہ، موج، دریا، بحر
بحر، حلقہ، دام، تار، زنجیر
زنجیر، نالہ، فغاں، خموشی، خندہ، لوا، آواز، زخم
زخم، نگہ، چشم، نظر، دیدہ، انتظار، خواب
خواب، عدم
عدم، دشت، صحرا، بیاباں، خاک، ذرہ، غبار، جادہ
جادہ، نقش، تپش

تپش، تصویر، طاؤس، نقش
نقش، نیرنگ، طلسم
طلسم جلوہ، آئینہ، صحرا، خواب۔

ان الفاظ کی مخصوص معنویتیں بھی ہیں۔ لیکن ان کے روزمرہ کام میں آنے والے معنی اور ان کے ذریعے وجود میں آنے والے پیکر اور تراکیب بھی اپنی اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ اگر ان الفاظ کی جگہ کوئی بھی (مانوس یا نامانوس) دوسرے لفظ رکھ دئے جائیں تو چاہے وہ انہیں الفاظ کی طرح ایک دوسرے سے متحد ہوں لیکن جدید ذہن کے لیے وہ کیفیت نہیں پیدا کر سکتے جو غالب کے کلام میں اس وقت اسے ملتی ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ مختلف الفاظ کے اس گروہ میں کئی ایسی باتیں مشترک ہیں جو دوسرے کسی گروہ میں یک جا ہونا مشکل ہیں۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ یہ الفاظ بہ یک وقت مختلف بلکہ اکثر متضاد مفاہیم کے حامل ہو سکتے ہیں۔ مثلاً آئینہ اور دیدہ کے داخلی معنی ایک دوسرے سے بہت قریب ہیں۔ آئینہ کی حیرانی مشہور ہے۔ دیدۂ حیراں بھی جانا بوجھا ہے۔ وہ آنکھ بھی، جو آئینے میں خود کو دیکھتی ہے، حیران ہو گئی ہے۔ اور وہ آئینہ بھی جس میں آنکھ منعکس ہے۔ حیران ہو سکتا ہے۔ آنکھ کے بغیر آئینے کا وجود بے معنی ہے لیکن آئینہ خود بھی آنکھ بن سکتا ہے۔ گویا وہ چیز جو دیکھی جاتی ہے (آئینہ) دیکھنے والی چیز (آنکھ) بن سکتی ہے۔ پھر یہ بھی ممکن ہے کہ آنکھ خود آئینے کا کام دے (یعنی عکس اس میں جلوہ گر ہو) اس طرح آئینہ اور آنکھ کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے ؎

(۱) اپنے کو دیکھتا نہیں ذوقِ ستم تو دیکھ
آئینہ تاکہ دیدۂ نخچیر سے نہ ہو

قلبِ ماہیت کا عمل ایک روزمرہ کی سی صورتِ حال اختیار کر گیا ہے۔ شکار کے دیدۂ حیراں میں عکسِ معشوق جلوہ گر ہے۔ اس طرح دیدۂ حیراں آئینہ بن جاتا ہے۔ (یعنی اور بھی حیران ہو جاتا ہے) وہ آنکھ جس میں معشوق جلوہ نما ہے اور جس کو دیکھ کر

معشوق اپنی تزئین کرتا ہے، گویا نظارۂ جمال کی وہ منزل ہے جہاں معشوق کے دل میں احساسِ جمال کو اجاگر کرنے کے لیے چشمِ عاشق کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر عاشق کی آنکھ نہ ہو تو معشوق کا حسن بے معنی ہے۔ لیکن یہی آنکھ آئینہ بھی ہے جو کہ معشوق کو وجودِ حسن کا احساس دلانے کا دوسرا ذریعہ ہے۔ کیونکہ آئینے کا وجود ہی اس لیے ہوا ہے کہ جمالِ معشوق اس میں منعکس ہو اور اس طرح پری جلوہ پر عاشق ہو جائے۔

(۲) ہوا ہے مانعِ عاشق نوازی، نازِ خود بینی
تکلف برطرف آئینۂ تمیز حاصل ہے

یہ نازِ خود بینی جو آئینے کی وجہ سے پیدا ہوا ہے، خود تمیز حاصل کا آئینہ بن جاتا ہے۔ مگر بات یہیں رکتی نہیں۔ آئینے میں چہرے کا عکس یوں ہے گویا پری شیشے میں اتر آئی ہے (جیسا کہ میں نے اوپر کہا، پری جلوے پر عاشق ہو جاتی ہے) لیکن آئینہ پھر آئینہ کہاں رہتا ہے۔ وہ آنکھ میں تبدیل ہو ہی چکا ہے اور اب اسے دل میں تبدیل ہونا ہے۔ دل جو خون ہو جاتا ہے اور خود بھی آئینہ ہوتا ہے۔ بیدل کا شعر ہے ؎

نیرنگئ گلشن نہ شود ہم سفرِ گل
آئینہ زخود می رود و جلوہ مقیم است

اب اس کی روشنی میں غالب کا شعر پڑھیے ؎

(۳) پری بہ شیشہ و عکسِ رخ اندر آئینہ
نگاہ حیرتِ مشاطہ خوں فشاں تجھ سے

آئینہ جو بے خود ہو گیا ہے کیونکہ جلوہ اس میں مقیم ہے۔ وہی دل ہے جو دیدار کی حسرت میں خون ہو رہا ہے۔ پری کا رخ جلوہ جو آئینے میں مقیم ہے دراصل نگاہِ حیرتِ مشاطہ کی خوں فشانی ہے اور مشاطہ بھی دراصل آئینہ ہی ہے۔ کیونکہ نازِ خود بینی کا احساس معشوق کو آئینے سے ہی ہوتا ہے۔ معشوق آئینے میں خود کو دیکھ سکتا ہے اور آئینہ آنکھ ہے مگر پھر بھی وہ معشوق کو دیکھنے سے قاصر ہے۔

(۴) دل خوں شدۂ کشمکشِ حسرتِ دیدار
آئینہ بہ دستِ بتِ بدمستِ حنا ہے

آئینہ بمعنی دل، دل بہ معنی آنکھ اور آنکھ بمعنی آئینہ کی جو توضیح مختصراً اوپر پیش کی ہے اس کے پیچھے صوفیانہ اور اساری فکر کا ایک طویل سلسلہ ہے، غالب جس کے وارث تھے، ان تینوں بنیادی کرداروں کی قلبِ ماہیت جس ڈھنگ سے غالب کے یہاں ہوتی ہے وہ اسی طلسمی دنیا کا خاصہ ہے، جس میں شہزادی چڑیا بن جاتی ہے، پھول حوض بن جاتا ہے اور رسّیا سانپ کی شکل اختیار کر لیتا ہے اس طلسمی قلبِ ماہیت کی کارفرمائی صرف آئینہ اور دیدہ تک محدود نہیں ہے۔ ان دو الفاظ کو میں نے محض اس بات کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے کہ متذکرہ بالا مخصوص الفاظ کی ایک معنوی خوبی یہ ہے کہ ان میں سے اکثر الفاظ متضاد مفاہیم کے متحمل ہو سکتے ہیں۔ غالب کے ان مخصوص الفاظ میں دوسری مشترک خصوصیت یہ ہے کہ یہ سب کے سب معروضی اشیاء کا حکم رکھتے ہیں مگر ان میں غیر معروض یعنی تجرید کا عنصر تقریباً اتنا ہی واضح ہے جتنا کہ معروضی شئیت کا حتیٰ کہ طلسم، نقش اور نیرنگ جیسے الفاظ بھی معروض اشیا کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ دوسری طرف (یعنی معروض کا موضوع میں بدل جانا) آنکھ سے نگاہ، نگاہ سے جلوہ، جلوہ سے خواب اور خواب سے عدم کا سفر بھی بہ یک قدم طے ہو جاتا ہے ؎

یاس و امید نے یک عربدہ میداں مانگا
عجزِ ہمت نے طلسمِ دلِ سائل باندھا

ذرہ ذرہ ساغرِ مے خانۂ نیرنگ ہے
گردشِ مجنوں بہ چشمک ہائے لیلا آشنا

طلسمِ مستیٔ دل آں سوئے ہجومِ سرشک
ہم ایک مے کدہ دریا کے پار رکھتے ہیں

۵ جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

نگاہِ دیدۂ نقشِ قدم ہے جادۂ راہ
گزشتگاں اثرِ انتظار رکھتے ہیں

نقش کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں
کھینچتا ہے جس قدر اتنا وہ کھنچتا جائے ہے

اس طرح کے بہت سے اشعار ہیں جن میں نقش، طلسم اور نیرنگ کو کسی معروضی حقیقت سے اس طرح پیوست کر دیا گیا ہے کہ وہ خود معروض کی شکل اختیار کر گئے ہیں۔ مثلاً تیسرے شعر میں طلسم مستیٔ دل اور پہلے شعر میں طلسمِ دلِ سائل اور چوتھے شعر میں نگاہ دیدۂ نقشِ قدم تجرید کی سطح سے الگ ہو کر تجرید اور معروض کے درمیان اس لیے معلق ہیں کہ طلسم دل سائل پر عجز ہمت کی ناکام صورت اور یاس و امید کی صف آرائی کے لیے عربدہ میدان کا پیکر موجود ہے۔ مستیٔ دل کا طلسم دریا کے پار لہلہاتے ہوئے میکدے اور دیدۂ نقش قدم کی چمک گزرے ہوؤں کی چشم انتظار سے اس طرح مربوط ہیں کہ وہ طلسم طلسم ہی نہیں ہے اور وہ نقش نقش ہی نہیں ہے۔

تیسری خصوصیت جو ان الفاظ میں مشترک ہے، ان کی غیر قطعیت ہے۔ اس معنی میں کہ یہ ایسی علامتوں کا حکم رکھتے ہیں جو دوسری علامتوں کے جھرمٹ میں اپنا رنگ بدل لیتی ہیں۔ مثلاً زخم کا کھلنا، یا ہنسنا یا دہانِ زخم کی گفتگو ایک بنیادی استعارے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ایسا بنیادی استعارہ جو علامت کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ چنانچہ خندۂ زخم یا دہان زخم دراصل انسان کی بنیادی بے زبانی اور ترسیل کی کوششوں کی نارسائی کی علامت ہیں ۔

جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی
مشکل کہ تجھ سے راہِ سخن وا کرے کوئی

معشوق سے راہ سخن وا کرنے کا ایک ہی راستہ ہے اور وہ یہ کہ دہان زخم کی گونگی زبان استعمال کی جائے۔ لسانی اظہار اس قدر ناکام ہے کہ خاموشی اس سے زیادہ بامعنی اظہار بن گئی ہے۔ اپنی بنیادی غیر قطعیت کی بنا پر زخم کا یہی علامتی استعارہ نئے نئے رنگ اختیار کرتا چلا جاتا ہے۔

ہم غلط سمجھے تھے لیکن زخم دل پر رحم کر
آخر اس پردے میں تو ہنستی تھی اے صبحِ وصال

زخم نے داد نہ دی تنگیٔ دل کی یا رب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پُر افشاں نکلا

سر کھجاتا ہے جہاں زخمِ سر اچھا ہو جائے
لذتِ سنگ بہ اندازۂ تقریر نہیں

دوسرے اور تیسرے شعر میں زخم کی نوعیت بہ ظاہر روایتی ہے لیکن حقیقت میں ایسا نہیں تنگیٔ دل کی بنا پر زخم بھی تنگ ہی رہا، کھل نہ سکا، اور پتھر کھانے کی لذت تقریر کے احاطے سے باہر ہے۔ دل کی تنگی اور زخم کی تنگی بھی اظہار کی نارسائی کی علامت ہیں، اور سر میں لگا ہوا زخم خود اپنی لذت کے اعتبار سے ماورائے بیان ہے گویا زخم بیان کی تنگی کا استعارہ ہے اور اس کی ہنسی کھلتی ہوئی صبح کی ہنسی ہے جو زخم دل کو چھلنی ہوئی شفق کی طرح پارہ پارہ کر دیتی ہے۔ خندۂ زخم کو غلط سمجھنے سے مراد یہ ہے کہ ہم نے اسے شام وصال کی آمد کا بیعانہ سمجھا تھا لیکن وہ دراصل صبح وصال کی سفیدی تھی جو زخم کے اندر سے ہڈی کی شکل میں جھانک رہی تھی۔

مختلف اور متضاد مفاہیم کے حامل، غالب کے یہ مرکزی الفاظ جو معروض بھی ہیں اور موضوع بھی اور جو جگہ جگہ رنگ بدلنے کے باوجود اپنے بنیادی علامتی پس منظر سے پیوست رہتے ہیں، اپنی کیفیت اور اپنے معنی دونوں کے لحاظ سے غالب کے بابِ طلسم کی کلید ہیں۔ اس طلسم کا نقشہ چند لفظوں میں بنایا جا سکتا ہے۔ یہاں وہ چیزیں جو بظاہر موجود معلوم ہوتی ہیں، دراصل موجود نہیں ہیں۔ یا اگر ہیں بھی تو اس جہت سے نہیں جس جہت سے وہ عام روزمرہ کی دنیا میں منعقد ہوتی ہیں اور جو چیزیں بظاہر نہیں ہیں وہ دراصل موجود ہیں۔ کوئی چیز اپنی اصلی شکل میں نہیں ہے اور کسی ایک شکل پر قائم بھی نہیں ہے۔ ؎

ہوں بہ وحشت انتظار آوارۂ دشتِ خیال
اک سفیدی مارتی ہے دور سے چشمِ غزال

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے
درسِ عنوانِ تماشا بہ تغافل خوش تر
ہے نگہ رشتۂ شیرازۂ مژگاں مجھ سے

انتظار آوارۂ دشتِ خیال کو دور سے سفیدی مارنے والی چشمِ غزال خود دشتِ خیال میں بند ہے۔ یعنی معدوم ہے۔ منزل اور تیزیٔ رفتار میں جو رشتہ ہے وہ خود بیاباں کے سرگرمِ سفر ہونے کے باعث منقلب ہو گیا ہے۔ عنوانِ تماشا تغافل کے ذریعہ بطریق احسن سیکھا جا سکتا ہے۔ تماشا ضروری ہے لیکن یہ تماشا تبھی ہو گا جب تماشائی نہ ہو۔ ان اشعار کو لفاظی اور قولِ محال سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔ یہ دراصل اس قسم کے مابعد الطبیعاتی اور اسراری تجربے کا اظہار ہیں جس کے لیے ییٹس YEATS نے غالب کے کچھ ہی دنوں بعد (غالب کی وفات ۱۸۶۹ء ییٹس کی پیدائش ۱۸۶۵ء) "زندگی میں موت یا موت میں زندگی"[1] کا استعارہ وضع کیا تھا۔ ییٹس اور غالب میں کئی باتیں مشترک ہیں۔ علی الخصوص یہ کہ دونوں روزمرہ کی دنیا کی تاویل اور تعبیر اپنی ایک دنیا بنا کر کرتے ہیں جس میں مشاہدے کی قدر آنکھوں کی محتاج نہیں ہوتی۔ آج ہم جو غالب اور ییٹس کی طرف بار بار رجوع کرتے ہیں وہ اسی وجہ سے کہ یہ دونوں جدید انسان کی کس مپرسی کو ایک ایسی دنیا میں پناہ دیتے ہیں جو اس دنیا سے بہت قریب ہے، جس کی یادیں جدید انسان کے اجتماعی لاشعور میں پوشیدہ ہیں۔

■■

فروری ۱۹۶۹ء

[1] بزمِ ہستی وہ تماشا ہے کہ جس کو ہم اسد ؏ دیکھتے ہیں چشم از خوابِ عدم نکشادہ سے

انسان کی خلافتِ الٰہیہ اور غالب

دنیا کے تمام مذاہب کے نزدیک انسان اشرف المخلوقات ہے. اسلام نے تو اسے خلیفۃ اللہ فی الارض کا خطاب دیا ہے. خلقِ آدم کا بیان کرتے ہوئے قرآن میں ارشاد ہوا ہے:

وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً ط (۲: ۳۰)

اور تمہارے رب نے اپنے فرشتوں سے کہا کہ میں دنیا میں اپنا نائب مقرر کرنے والا ہوں.

ظاہر ہے کہ اگر انسان اشرف المخلوقات اور نائب خداوندی ہو تو اس سے جہاں ایک طرف اس کی عالمِ کون و مکان میں برگزیدگی ظاہر ہوتی ہے، وہیں اس کی ذمہ داریوں میں بھی غیر معمولی اضافہ ہو جاتا ہے. اس کے باوجود بعض لوگوں نے مذہب اور اخلاق کی کچھ ایسی تعبیرات پیش کیں، جن کا لازمی نتیجہ یہ نکلتا تھا کہ انسان کی ذات بہت حقیر اور غیر اہم ہے اور یہ دنیا اس قابل نہیں کہ اس پر تکیہ کیا جائے. یہ آنی اور فانی ہے، اس میں کوئی دلچسپی نہیں لینا چاہیے اور ہمیں اپنے دل و دماغ کی تمام صلاحیتوں کو آنے والی زندگی کے سنوارنے میں صرف کرنا چاہیے. اس سے ترکِ دنیا اور سنیاس اور رہبانیت کی تعلیم عام ہوتی. دنیا اور دنیا کے کاروبار کو نجس اور ناپاک سمجھا جانے لگا اور سب کی آنکھیں پرلوک اور آخرت پر لگ گئیں. بے شک اس غیر فطری نظریے کے خلاف کچھ اعتراض اور احتجاج کرنے والے بھی تھے، لیکن نقار خانے میں طوطی کی آواز کون سنتا ہے. ایسی ہی ایک طوطی غالب بھی ہے.

غالب نے اپنے کلام میں انسان کی عظمت کا طرح طرح سے اعلان کیا ہے.

جن لوگوں نے اس کا مقامِ اعلیٰ چھیننا چاہا تھا اور اسے تختِ خلافت الٰہی سے نیچے گرانے کی کوشش کی تھی انہیں تنبیہہ کرتے ہوتے کہتے ہیں کہ تکوینِ عالم کی غرض ہی وجودِ انسانی ہے اور اس کائنات کا سارا کارخانہ اسی کے لیے پیدا کیا گیا ہے اور اب اسی کے گرد حرکت کر رہا ہے لکھتے ہیں:

زآفرینشِ عالم غرض جز آدم نیست
بگردِ نقطۂ ما دورِ ہفت پرکار است

نیابت میں وہ تمام فرائض مضمر ہوتے ہیں، جو اصل ہستی کا خاصا ہیں۔ انسان بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہو سکتا۔ نچلے درجے ہی میں سہی لیکن بہر حال اسے وہ تمام کام کرنے پڑیں گے، جو صفات الٰہیہ کہلاتے ہیں اور جس حد تک وہ ان میں کمال حاصل کرے گا اتنا ہی کامیاب نائب کہلاتے گا۔ وہ مستحق قرار پاتے گا اسی کو قرآن نے "صبغۃ اللہ" سے بھی تعبیر کیا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ میدانِ عمل میں انسان کی کارگزاری واقعی اتنی مہتم بالشان ہے کہ اسے کسی پشیمانی یا ندامت کے اظہار کی ضرورت نہیں۔ غالب نے اس حقیقت کو ذرا تیکھے انداز میں یوں بیان کیا ہے:

زما گرمست ایں ہنگامہ، بنگر شورِ ہستی را
قیامت می دمد از پردۂ خاکی کہ انساں شد

اقبال نے ایک نظم میں خدا اور انسان کے درمیان جو مکالمہ لکھا ہے، وہ بہت حد تک غالب کے اس شعر کی تفسیر معلوم ہوتا ہے۔ خدا انسان کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ — میں نے تمہیں کیسی اچھی اچھی چیزیں دی تھیں، تمہیں اپنی عقل اور قابلیت کو ان پر ترقی کرنے میں صرف کرنا چاہیے تھا، لیکن اس کے برعکس تم نے انہیں بگاڑ کر تنزل کی شکل پیدا کر دی۔ یہ بہت بڑا الزام تھا۔ انسان اس کا جواب دیتا ہے، کہ ایسا تو نہیں، مجھے جو خام مواد عطا ہوا تھا، اپنی بساط بھر میں نے اس سے مفید اور کارآمد چیزیں پیدا کی ہیں، جن سے اللہ کی افادیت میں اضافہ ہو گیا ہے۔

پوری نظم ملاحظہ ہو:-

خدا: جہاں را زیک آب و گل آفریدیم
تو ایران و تاتار و زنگ آفریدی
من از خاک پولادِ ناب آفریدم
تو شمشیر و تیر و تفنگ آفریدی
تبر آفریدی نہالِ چمن را
قفس ساختی طائرِ نغمہ زن را

انسان:
تو شب آفریدی، چراغ آفریدم
سفال آفریدی، ایاغ آفریدم
بیابان و کہسار و راغ آفریدی
خیابان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

(پیام مشرق ۱۳۲)

جب یہ عام طور پر مسلمہ ہے کہ انسان زبدۂ تخلیق ہے اور دنیا میں اللہ تعالیٰ کا نائب، تو اس سے لازمی نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ الٰہی احکام اس پر براہ راست نازل ہوں گے اور انہیں نافذ کرنے کی ذمہ داری بھی اسی پر عائد ہوگی، وہ نور خداوندی کا مورد ہوگا اور اس نور کو چار کھونٹ میں پھیلانے کا ذریعہ بنے گا۔ عہد نامۂ قدیم میں یہ واقعہ بیان ہوا ہے اور قرآن میں بھی اس کا مختصراً اعادہ کیا گیا ہے۔ عہد نامہ قدیم میں ہے:

"تب موسیٰ پہاڑ کے اوپر گیا اور پہاڑ پر گھٹا چھا گئی۔ — اور خداوند کا جلال کوہِ سینا پر آکر ٹھہرا اور چھ دن تک گھٹا اس پر چھائی رہی، اور ساتویں دن اس نے گھٹا میں سے موسیٰ کو بلایا اور بنی اسرائیل کی نگاہ میں پہاڑ کی چوٹی پر خداوند کے جلال کا منظر بھسم کر دینے والی آگ کے مانند تھا۔"
(خروج ۲۴: ۱۵-۱۷)

قرآن میں آخری آیت (۶۱) کی تفصیل موجود ہے۔ فرمایا: فَلَمَّا تَجَلّٰی رَبُّهٗ لِلْجَبَلِ جَعَلَهٗ دَكًّا (۷: ۱۴۳) یعنی جب اس کے (موسیٰ کے) رب نے پہاڑ پر تجلی فرمائی، تو اس (تجلی) نے پہاڑ کو ریزہ ریزہ کر دیا۔

غالب نے کوہِ طور کے ذریعے سے اس نورِ الٰہی کا جلوہ دکھانے پر احتجاج کیا ہے وہ اسے انسان کے مقام خلافت الٰہی کے منافی خیال کرتا ہے۔ اس کا استدلال یہ ہے کہ طور جو محض پتھروں کا ایک تودہ ہے، وہ اتنی بڑی ذمہ داری برداشت کرنے کا قطعاً اہل نہیں تھا، انوارِ خداوندی کی بارش اس پر کی ہی کیوں گئی۔ یہ تو انسان ہی کا ظرف ہے کہ وہ مہبطِ تجلی بنے۔ وہ اس بار کو نہ صرف خندہ پیشانی سے برداشت کرتا، بلکہ اس نور سے چار وانگ کو منور کر دیتا۔ کوہِ طور کا انسان سے کیا مقابلہ۔ اس کام کے لیے سرے سے طور کا انتخاب ہی غلط تھا۔ یہ فرض براہ راست انسان کے سپرد ہونا چاہیے تھا۔ دیکھیے کتنے مختصر الفاظ میں یہ دعویٰ بیان ہوا ہے۔

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر

انسان کی اس بنیادی طاقت کا راز کیا ہے؟ غالب اس کے جواب میں نیابتِ الٰہی کی دلیل نہیں پیش کرتا۔ بلکہ اس سے بھی آگے اصل آدم کی بات کرتا ہے۔ اس میں اس نے شاعرانہ انداز اختیار کیا ہے، جو فلسفہ کی حد تک پہنچ گیا ہے۔ وہ پھر ایک تلمیح استعمال کرتا ہے۔ مشہور ہے کہ منصور حلاج نے، جانے کس حالتِ سکر میں دعویٰ کر دیا، انا الحق — ظاہر پرست علمائے اس پر گرفت کی اور منصور پر کفر کا فتویٰ لگا دیا۔ اور بالآخر اسی جرم میں اسے پھانسی پر لٹکا دیا۔ غالب کہتا ہے کہ سچ پوچھو تو ہر ایک انسان ذاتِ خداوندی کا مظہر ہے۔ جس طرح پانی کے ایک ایک قطرے میں وہ تمام خصوصیات موجود ہیں، جو وسیع و عریض سمندر میں ملتی ہیں، اسی طرح آدمی بھی مظہرِ صفاتِ الٰہی ہے۔ اور جب چاہے اپنی ان صلاحیتوں کا اعلان کر سکتا ہے۔ لیکن یہ ہے اوچھی اور ہلکی بات کہ انسان اس حقیقت کا یوں کھلے بندوں اعلان کرنے لگے، بلکہ اسے عیاں راچہ بیان کے مصداق اپنے عمل سے اپنے مقام کا زبانِ حال سے اعلان کرنا چاہیے۔

کہتا ہے:

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو منظور تنک ظرفیِ منصور نہیں

ہم بھی اسی دریائے حق و وحدت کا حصہ ہیں اور اس لیے اس کی تمام صفات کے حامل، لیکن یہ ہمارے وقار کے خلاف ہے کہ اس کا پردہ فاش کریں۔

غرض جب انسان کے ذمہ اتنا بڑا کام ہے، تو اسے اس سے عہدہ برآ ہونے کے لیے کچھ تیاری، کچھ محنت اور اپنے کام کی واقفیت بھی ضروری ہے۔ یہ ہم میں سے ہر ایک کا فرض ہے اور ہر ایک اس کے سرانجام کرنے پر مامور ہے۔ بدقسمتی سے اکثر لوگ اس کی صحیح اہمیت کا ادراک نہیں رکھتے اور اگر وہ سمجھتے ہیں تو اس کے لیے مناسب تعلیم و تربیت اور لیاقت حاصل کرنے کی طرف توجہ نہیں کرتے۔ اسی لیے وہ حصولِ مقصد میں ناکام رہ جاتے ہیں، گویا اپنی تخلیق کی علتِ غائی پوری نہیں کر سکتے، اور اپنے مقصدِ حیات سے دور چلے جاتے ہیں۔ اسی طرف اشارہ کرتے ہوتے کہتا ہے:

بس کہ دشوار ہے، ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

ممکن ہے کسی کے دل میں یہ خیال گزرے کہ آخر اس مخالف ماحول میں جہاں قدم قدم پر موت منہ کھولے کھڑی نظر آتی ہے، انسان کچھ کرنے کا حوصلہ کیوں کر کر سکتا ہے۔ انسان کام کرتا ہے کامیابی کی توقع میں، اس مسرت کے حصول کے لیے جو تکمیل پر محسوس ہوتی ہے، اور کسی حد تک اپنے ہم چشموں کی داد اور تعریف حاصل کرنے کے لیے۔ لیکن اگر یہ سب کچھ تشویش اور اضطراب، خوف اور دہشت کے جہنم زار سے گزرے بغیر ممکن نہ ہو تو ہم میں سے کتنے اقدام کی جرأت کریں گے۔ کچھ ایسے ہی خیالات غالب کے ذہن میں یہ شعر کہتے ہوتے رہے ہوں گے:

دام ہر موج میں ہے حلقۂ صد کامِ نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ کام جتنا اہم اور مشکل اور نتائج کے لحاظ سے وقیع ہے، اس کے مقابلے میں انسان کے سامنے مشکلات کا بے پناہ بھیانک ہجوم ہے بلکہ اس کی تکمیل کے لیے اس کے پاس وقت بھی بہت کم ہے لیکن اس سے کوئی شخص ہمت ہار دے تو یہ بھی ٹھیک نہیں ہوگا۔ ہمارا فرض بس اتنا ہے کہ ماحول کے اقتضاء کے پیش نظر اپنی پوری قوت سے اس مطمح نظر کے حصول کی کوشش کریں۔ ہم اس میں جتنی کامیابی بھی حاصل کر لیں، وہ آنے والی نسلوں کے لیے مفید ہوگی۔ اگر ہم پوری عمارت نہیں بنا سکتے، تو نہ سہی، ایک منزل، دو منزل ہی سہی۔ ہمارے بعد کے آنے والوں کا کام اسی حد تک ہلکا ہو جائے گا۔ انہیں نئے سرے سے بنیادیں تو نہیں کھودنا پڑیں گی۔ دیواریں بنی بنائی مل جائیں گی، یا شاید پہلی منزل یا دوسری منزل کی چھت تک کام مکمل ہو چکا ہوگا۔ مثال میں شمع کو دیکھیے۔ بالشت بھر کی یہ بتی، جس کی ساری زندگی ایک رات بھر کی بھی بمشکل ہوتی ہے۔ کیا وہ اس خیال سے کہ میری بساط ہی کیا ہے اور میرے کام کی حیثیت کیا ہے، اپنے فرض سے منہ موڑ لیتی ہے؟ نہیں، وہ جلتی ہے۔ اور اپنی روشنی سے سحر تک محفل کو گرماتی اور دوسروں کے لیے سامانِ حیات و نشاط مہیا کرتی ہے۔ یہاں تک کہ مہر جہاں تاب طلوع ہو جاتا ہے اور ہر طرف نور بکھیر دیتا ہے۔ انسان کو بھی اسی طرح اپنی بساط بھر اپنے مقصدِ حیات کی تکمیل کو مدنظر رکھتے ہوئے کبھی تساہل سے کام نہیں لینا چاہیے۔ اب غالب کا یہ شعر سنیے:

یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی، غافل
گرمیِ بزم ہے، اک رقصِ شرر ہونے تک

راہ کی مشکلات سے انکار نہیں، لیکن ان سے مغلوب ہو جانا یا ان سے گھبرا کر جی چھوڑ بیٹھنا، یہ بھی مردانگی کے شایانِ شان نہیں ہے اس کے برعکس چاہیے کہ انسان ان سے سبق لے اور اس علم و تجربہ کی روشنی میں آگے بڑھے۔ آپ نے دیکھا ہوگا کہ پہاڑی نالے بہت تیز ہوتے ہیں، انہیں عبور کرنا بہت مشکل اور بسا اوقات خطرے سے خالی نہیں ہوتا۔ لیکن کیا اس سے لوگ ان نالوں کے آر پار جانا چھوڑ دیتے ہیں؟ اگر وہ ایسا کریں تو روزمرہ کی زندگی کا خاتمہ نہ ہو جائے، بلکہ وہ ان میں مناسب مقامات

پر بڑے بڑے پتھر رکھ کر ان پر پاؤں رکھتے ہوئے نکل جاتے ہیں۔ وہی پتھر جو راستے میں ٹھوکر کا باعث بن سکتا ہے، یہاں راستہ صاف کرنے کے کام آتا ہے۔ بالکل یہی حال اہلِ دانش کا ہے۔ ان کے راستے میں جو مشکلات آتی ہیں، وہ انہیں اپنے مفیدِ مطلب بنا لیتے ہیں۔

اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب
لطمۂ موج کم از سیلیٔ استاد نہیں

اول شرط اس راہ میں دروں بینی ہے، یعنی انسان اپنی ذمہ داری، اپنی حقیقت اپنی قوت پہچانے، اور خود اعتمادی سیکھے۔ جب تک وہ دوسروں پر اعتماد کے وہم میں مبتلا رہے گا، کچھ نہیں کر سکے گا۔ اقبال نے اسی کیفیت کو خودی سے تعبیر کیا ہے۔ غالب کے نزدیک بھی وہی پہلا قدم ہے۔ (اگرچہ اس نے یہ لفظ استعمال نہیں کیا) غالب کہتا ہے کہ انسان کو اپنی ذات کا عرفان حاصل نہیں ہو سکتا، جب تک وہ غیروں کی چوکھٹ پر سر ٹپکتا رہے گا۔ بس کامیابی کے لیے اسے باہر کی جگہ اپنے اندر کی طرف دیکھنا چاہیے۔ کہتا ہے:

اتنا ہی مجھ کو اپنی حقیقت سے بُعد ہے
جتنا کہ وہمِ غیر سے ہوں پیچ و تاب میں

بے شک اس میں بعض اصحابِ علم و تجربہ کے مشورے اور رہنمائی کی ضرورت پیش آ سکتی ہے لیکن یہ اسی صورت میں مفیدِ مطلب ہو سکتی ہے۔ اگر یہ اصحاب خود بھی تقلید کے بندھنوں سے آزاد ہو کر اجتہادی فکر و نظر اور قوتِ عمل کے مالک ہوں۔ انسان کی ترقی کے راستے میں بزرگوں کی اندھی تقلید سے بڑھ کر اور کوئی چیز حائل نہیں ہو سکتی۔ اس سلسلے میں قرآن نے بڑی پتے کی بات کہی ہے۔ فرمایا کہ جب مشرکوں سے کہا جاتا ہے کہ یہ رشد و ہدایت جو تمہارے سامنے پیش کی جا رہی ہے، چاہیے کہ تم اسے قبول کر لو۔ تو وہ جواب دیتے ہیں کہ ہم تو وہی مانیں گے، جسے ہمارے بڑے بوڑھے اور بزرگ مانتے آتے ہیں۔ قرآن اس پر طنز کرتا ہے کہ ہاں، ٹھیک ہے، انہیں کی ماننا چاہیے۔ خواہ یہ بزرگ جاہلِ مطلق ہی کیوں نہ رہے ہوں اور انہوں نے ہدایت قسم کی کسی

شے کا نام بھی نہ سنا ہو (۲۰:۷۰) پس اگر کسی شخص میں اپنی راہ سے اس آبائی تقلید کے روڑے کے ہٹانے کی جرأت نہیں ہے تو اُسے ترقی اور ترفع کے تمام خیالات ترک کر دینا چاہئیں. غالبؔ بھی ایک جگہ کہتا ہے:

بامن میا ویز، اے پدر! فرزند آذر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نکرد

پس اگر آپ کسی کا تتبع کرنا چاہتے ہیں تو پہلے تحقیق کر لیجئے کہ وہ شخص عام ڈگر سے کس حد تک الگ ہو کر آزاد غور و فکر کا مالک ہے، ورنہ رنگے سیاروں کی کمی نہیں ہے. یہ لوگ راہ انسانیت کے غول ہیں. خود بھی گمراہ اور دوسروں کو بھی گمراہ کرنے والے. کوئی عقلمند آدمی ان کی پیروی نہیں کر سکتا. انہیں لوگوں کے بارے میں کہا ہے:

ہیں اہلِ خرد کس روشِ خاص پہ نازاں
پابستگیِ رسم و رہ عام بہت ہے

غرض انسان کو نیابت الٰہی کے بلند مقام کی لاج رکھنی چاہیے. اسے اپنی مختصر حیاتِ ارضی کے لیے اتنا عظیم الشان کام سپرد کیا گیا ہے کہ وہ ایک لمحہ بھی ضائع نہیں کر سکتا. اسے اپنی مصروفیات کا جائزہ لے کر فیصلہ کرنا ہو گا کہ کونسا کام ضروری ہے، اور کونسا غیر ضروری. پھر ضروری میں بھی ترتیب مدنظر رکھنا پڑے گی کہ کونسا کام پہلے کرنے کا ہے، کون سا بعد کو. اگر وہ اہم اور غیر اہم، اول و آخر کا خیال نہیں رکھے گا تو اسے بعد کو زیانِ وقت کا افسوس اور ماتم کرنا پڑے گا. مثلاً عبادت کو لیجیے. عالمِ روحانیت میں اس کا بہت بلند مقام ہے اور سب مذاہب نے اس کی تاکید کی ہے. لیکن اس میں اتنا شغف کہ اس کی حدیں رہبانیت سے جا ملیں، نہ صرف نامناسب بلکہ ناجائز ہے. گویا ایک بالکل فرض عمل بے محل اور حدود سے متجاوز ہونے کے باعث ناجائز اور ممنوع قرار پا گیا. جو وقت اس میں ضائع ہو رہا ہے، انسان کو اس کا بہتر مصرف تلاش کر کے اپنے مقصد حیات کی تکمیل کی کوشش کرنی چاہیے. ورنہ بعد کو پچھتانا بیکار ہو گا. اسی بات کو غالب نے اِن الفاظ میں بیان کیا ہے:

مٹتا ہے فوتِ فرصتِ ہستی کا غم کہیں
عمرِ عزیز صرفِ عبادت ہی کیوں نہ ہو

خلافت اور نیابت کا قدرتی تقاضہ یہ ہے کہ جس ذات کا وہ خلیفہ اور نائب ہے۔ اس کے اختیار اور اقتدار کا مظہر کامل بنے۔ پھر ظاہر ہے کہ جتنا بڑا حاکم ہوگا، اسی نسبت سے نائب کو اختیار حاصل ہوگا۔ پس جب انسان قادرِ مطلق خداوند تعالیٰ کا خلیفہ ہے تو اس سے اندازہ لگائیے کہ اس کے اختیار کا منتہا اور عالم کیا ہونا چاہیے۔

چونکہ حاکم اعلیٰ کے احکام نائب کے ہاتھوں نافذ ہوں گے، اس لیے لازمی بات ہے کہ حاکم اس فرض کی ادائی میں اپنے نائب کی پوری حمایت کرے، اور اسے تمام وہ ذرائع اور وسائل مہیا کرے، جن سے اُسے اپنے کام اور فرض کی تکمیل میں مدد مل سکتی ہے۔ انسان نائب ہے کائنات کے خالق اور مالک کا۔ قدرتاً پوری کائنات اس کے حیطۂ اقتدار میں ہونا چاہیے۔ اسی لیے قرآن کہتا ہے:

وَسَخَّرَ لَكُمْ مَا فِي السَّمٰوٰتِ وَمَا فِي الْاَرْضِ جَمِيْعًا مِّنْهُ

(۴۵ : ۱۳)

اور (خدا نے) آسمانوں اور زمین میں جو کچھ ہے سب کا سب اپنی طرف سے تمہارے کام پر لگا دیا ہے۔ انسان کا یہ حق اور اختیار انفرادی بھی ہے اور اجتماعی بھی۔ جماعت بھی بہرحال افراد کے مجموعے ہی کا نام ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ انسان کی خلافتِ الٰہیہ کی تکمیل کا زمانہ تو اب آیا ہے۔ ہم دیکھ رہے ہیں کہ اس وسیع نظامِ شمسی کی طنابیں کھینچ کر اس کے ہاتھ میں آگئی ہیں اور کوئی جگہ اس کی قلمرو (اور قدم رو) سے باہر نہیں رہی۔ کوئی دن جاتا ہے کہ یہ کائنات اپنی تمام وسعتوں کے باوجود اسے ناکافی نظر آنے لگے گی اور وہ اپنی سرگرمیوں کے لیے ہل من مزید کا نعرہ بلند کرے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم' یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

▪▪

قاضی عبدالودود

جہانِ غالب

۱۔ مہ آباد "قاطع برہان" کے فائدہ پنجم میں ہے "مہ آباد بکسر میم نخستین پیمبر است از پیمبران عجم۔ نام آباد" ہے۔ "مہ" و "بزرگ" جو دساتیر کے متن کی زبان میں "فرز" ہے، اضافہ ہے۔ یہ پہلا دساتیری پیمبر ہے، اور دساتیر کا صحیفۂ اولین اس کے نام کا ہے۔ صحیفۂ جی افرام پسر آباد آزاد کے بموجب "آباد" نام کے تیرہ پیمبر اور گزرے ہیں (ترجمہ انگریزی صفحہ ۵۵) مگر ان کے نام کے صحیفے نہیں۔ صحیفۂ آباد کے مطابق سابق دورِ عظیم ختم ہوا، تو صرف دو انسان باقی رہ گئے۔ آباد اور اس کی زوجہ۔ موجودہ دورِ عظیم کے انسان انہیں دونوں کی نسل سے ہیں۔ جی افرام کی پیمبری سے قبل کا زمانہ "آبادیوں" کا دور ہے۔ بموجب صحیفۂ جی افرام، اس کی مدت "سوزاد" سال ہے۔ ہزار یار فرد ایک "درد"، ہزار درد یک مرد، ہزار مرد ایک جاد، تین ہزار جاد ایک واد، اور دو ہزار واد ایک زاد ہے۔ دساتیر کا واحد صاحب شریعت پیمبر "آباد" ہے۔ باقی پیمبروں کو جن میں زردشت اور ساسان پنجم پیمبر آخریں شامل ہیں حکم دیا ہے کہ شریعت "آباد" پر عمل اور اس کی ترویج کریں۔ دساتیر کے بموجب صرف آباد صحیح راہ دکھانے والا ہے اور احکام خداوندی میں تغیر نہیں ہوتا۔ ساسان پنجم کا زمانہ وہی ہے جو آغاز اسلام کا ہے اور اس کے صحیفہ میں اسے بشارت دی گئی ہے کہ اس کی نسل میں پیمبری رہے گی۔ ظاہر ہے کہ اس کے بعد اسلام کی گنجائش نہیں۔ دبستان مذاہب میں آباد کی ایک تصنیف "پیماں فرہنگ" کا ذکر ہے، جس کا ترجمہ بقول مصنف پہلے فریدوں نے اور پھر بزرگ مہر نے عہد نوشیرواں میں کیا تھا۔ "دبستان مذاہب" میں اس کے کچھ مطالب درج ہیں۔ مگر مصنف نے یہ نہیں بتایا کہ اصل کتاب کس زبان میں تھی، اور اب کہاں ہے۔ اس نے یہ بھی نہیں لکھا کہ تراجم موجود ہیں یا نہیں، اور نہیں ہیں تو مطالب مذکور کا ماخذ کیا ہے۔ غالب کو ظاہراً مطلقاً اس کا ادراک نہیں کہ "آبادیوں" کا

دور کتنی مدت رہا۔ اور نہ وہ دساتیر کو جعلی کتاب سمجھتے تھے۔ میری رائے میں اس کا بنانے والا آذر کیوان تھا جو عہدِ جہانگیر میں فوت ہوا۔ میں کسی اور جگہ دساتیر سے بحث کر چکا ہوں، اور اس میں حوالے بھی ہیں۔

۲۔ **نگارستانِ فارس**، مصنفہ محمد حسین آزاد، طبع ۱۹۲۲ء شائع کردہ محمد طاہر نبیرۂ آزاد۔ ناشر نے لکھا ہے کہ فیضی، ابوالفضل اور ہمارے میرزا غالبؒ ان میں سے کسی نے فارسی سے متعلق "تحقیق و تدقیق" میں وہ کاوش اور محنت نہیں کی جو حضرتِ آزاد نے کی۔ یہ علم تھا کہ انہوں نے تذکرۂ شعرا لکھا ہے، لیکن تلاش کے باوجود مسودہ نہ مل سکا تھا۔ یہاں تک کہ والد نے انتقال کیا۔ اس کے بعد پھر ڈھونڈا تو مل گیا۔ لیکن کچھ شعرا کے حالات و اشعار پڑھے نہ جا سکے۔ کچھ پرچے پڑھے نہ جا سکے۔ پنسل سے لکھے ہوئے تھے مگر نظر گڑو دینے سے معلوم ہوا کہ غالباً مرزائے فارسی حضرتِ غالب کا ذکر ہے، جن کو مولانا (مراد آزاد) نے آبِ حیات میں فارسی شاعر مانا ہے۔

۳۔ **میر امداد علی شاہ**۔ خط اسمی چودھری عبدالغفور سرور مارہروی میں جو ۱۸۵۹ء کا لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے، یہ عبارت ہے: "میر امداد علی شاہ کو میری دعا کہنا۔ میری طرف سے خاطر جمع کر دیجیے گا کہ اب اچھی سبیل نکل آئی ہے۔ چودھری صاحب کے ذریعے جو کچھ بھیجنا ہوگا بھجواؤں گا۔" (عودِ ہندی، مرتبہ فاضل ص ۶۷) مجھے ان کا نام کسی اور خط میں نہیں ملا۔ لیکن اشاریۂ عود مرتبۂ فاضل اس پر مشعر ہے کہ ان کا نام عود کے ص ۶۰ میں بھی آیا ہے۔

۴۔ **صاحب** شیر زماں خاں، نبیرۂ حافظ عبدالرحمٰن خاں، احسان جن کے دورانِ حیات میں صاحب ان سے اصلاح لیتے رہے۔ ان کی موت کے بعد صاحب ذوق کے شاگرد ہوتے (گلستانِ سخن)۔ دیوان صاحب مطبع مقنن دکن، ۱۳۱۹ھ کا دیباچہ محمد وحیدالدین خاں کے قلم سے ہے۔ آغا حیدر حسن صاحب دہلوی نے مجھے بتایا تھا کہ یہ ضیاء الدولہ کے بیٹے تھے۔ اور یہ خود دیباچے میں صاحب کو اپنا بزرگ لکھتے ہیں۔ حالات ماخوذ از دیباچہ: نواب سید محمد شیر زماں خاں بن نواب علی شیر خاں مخاطب بہ فتح نصیب خاں کے اجداد میں سید علی ہمدانی، نواب حمیدالدین خاں عالمگیری، نواب شرف الدین محمد خانی بہادر صوبہ دار کشمیر، مجدالدولہ عبدالاحد خاں بہرام جنگ ہوتے ہیں۔ فارسی کی ضروری

تحصیل کے بعد ذوق کے شاگرد ہوئے۔ اور ان کی وفات کے بعد غالب سے اصلاح لیتے رہے۔ صاحب سرکار انگریزی میں ملازم رہے۔ پھر ضعیفی میں ترک روزگار و وطن کر کے اپنے بیٹے سید محمد وزیر الزماں خاں لیفٹننٹ "فوج باقاعدہ" نظام کے پاس حیدرآباد چلے آئے اور تادمِ آخر وہیں رہے۔ موت ۱۳۱۲ھ میں واقع ہوئی۔ اس وقت تخمیناً ۲، برس کے ہوں گے۔ ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ دیوان کے آخر (ص ۱۴۰) میں میرزا محمد داؤد خاں آہی کی تاریخ طبع دیوان ہے:

کیوں نہ صاحب کے ہوں عمدہ اشعار
ان کے نانا تھے جناب رنگیں
فکر تاریخ کی کیا ہے آہی
کہہ دو ہے خوب کلام شیریں

("ہے خوب کلامِ شیریں" کے نیچے ۱۳۱۹ مرقوم، مگر اس سے ۱۲۸۴ نکلتا ہے)

گلستان سخن میں صاحب کے جو تین شعر ہیں وہ دیوان مطبوعہ میں موجود ہیں گلستان سخن کے مولف صابر[1] دہلوی، شاگرد احسان و صہبائی ہیں اور سرورق کے بموجب یہ صہبائی کی اصلاح سے مزین ہے۔ قرینہ یہ ہے کہ یہ تذکرہ لکھا ہوا صہبائی کا ہے۔ حالات و کلام کی فراہمی میں صابر بھی شریک رہے ہیں۔ احسان سید نہ تھے اس لیے نبیرہ سے مراد بیٹے کا بیٹا نہیں، نانا بھی نہیں کہہ سکتے۔ آہی کی تاریخ اس امر پر مشعر ہے کہ رنگین صاحب کے نانا صاحب۔ یہ کس طرح سمجھا جائے کہ صابر ایک ایسے شخص کو جو احسان سے تعلق نہیں رکھتا ان کا نبیرہ لکھ دیں اور یہ نبیرہ اور شاگرد تھے، تو دیباچہ نگار اس کا ذکر نہ کرے۔ مزید یہ کہ دیوانِ صاحب میں کئی جگہ ذوق و غالب کا ذکر ہے، احسان کا نہیں۔ آغا صاحب کو یہ گتھی سلجھانی چاہیے۔ صرف ذوق سے متعلق اشعار:

الٰہی رکھ مرے استاد کو قائم قیامت تک
ہمیشہ رہو سے سر پر ان کے سایہ ابر رحمت کا

---

[1] شعر ذیل میں صابر غالباً قادر بخش ہی کا تخلص ہے ؎
میاں صابر و ارشد و فکر صاحب بہت خوش ہوتے پڑھ کے دیوان میرا

طفیلِ خاک پاتے حضرت ذوق اب تو اے صبا
گیا عرش معلیٰ پر دماغ اپنی طبیعت کا

سب ہیں مقر کہ افصحِ ہندوستاں ہیں ذوق
سودا و میر رُتبے سے جن کے ہیں کم تر آج
ہندوستاں سے کشورِ ایران تک کہیں
کہتے ہیں ذوق سا نہیں پیدا سخنور آج

اور جگہ بھی ذوق کو یاد کیا ہے. ایک غزل اور ایک رباعی میں ذوق و غالب دونوں کے نام آتے ہیں:

شاگرد ہوں میں ذوق سے عالی دماغ کا
کیوں قبح کوئی میرے سخن میں نکال دے
فیضانِ روح گر نہ ہو غالب کی صاحبا
پھر کون اس ردیفِ کٹھن سے نکال دے

غالب کا کلام سب سے غالب پایا
اشعار کا ان کے سب کو طالب پایا
صاحب شاگردِ ذوق و غالب ہو کر
اللہ اللہ عجب مراتب پایا

صاحب کی زبان ذوق و غالب و مومن سے قدیم تر ہے اور ان کی شاعری کا پایہ بلند نہیں.

۵۔ **فرہنگِ فارسی**، از پروفیسر محمد معین ۶ جلدوں میں ہے، جن میں سے ۵ اس وقت شائع ہو چکی ہیں. آخری دو جلدیں بطور دائرۃ المعارف ہیں. جلد ۵ ص ۱۲۳۸ تا ۱۲۳۹ میں غالب کا ترجمہ ہے. غالب اور ان کے نام کے ساتھ "خاں" ہے مگر قوسین کے اندر. غالب کا سال ولادت ۱۷۹۶ء لکھا ہے. ان کے اجداد کے متعلق مرقوم ہے کہ ترک ایبک تھے[1]. لفظ ایبک جلد ۵ میں الگ نہیں آیا ہے اور جلد ۱

---

[1] غالب کے اور خطاب درج ہیں مگر نظام جنگ نہیں.

میں اس کی شرح یوں کی گئی ہے "ایبک.. نامیست ترکان را.. قاصد، غلام" اس سے
یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ مولف کے نزدیک ایبک ترکوں کا ایک قبیلہ ہے. جلد پنجم میں ایبک
نہیں، ترک ایبک لکھنا محض تقلید ہے.

مولف کا قول ہے کہ غالب کے دادا عہدِ شاہ عالم میں وطن چھوڑ کر دہلی آئے.
غالب کے چچا نصر اللہ بیگ (خاں) صوبیدار آگرہ تھے. ان کی موت کے بعد شاہ دہلی
نے رقم ماہانہ "معادل پنجاہ روپیہ" مقرر کر دی. نہ وہ صوبیدار تھے اور نہ ان کی وفات
کے بعد شاہِ دہلی نے ماہانہ مقرر کیا. مولف نے کچھ اور حالات لکھنے کے بعد تحریر کیا ہے،

"ہنر واقعی شعر او پس از شورش عظیم سال ۱۸۵۷م بظہور پیوست. این شورش
بزرگ کہ نمائندۂ نزاع و اختلافات متضاد بود، بسیاری از تشکیلات و موسسات مفید
دورۂ مغول را ویران کرد. علاوہ بریں اضمحلالِ سلسلۂ باعظمتِ مغول نیز غالب را سخت
متاثر ساخت و در نتیجۂ اشعارش کہ این تاثر و احساسات منعکس بسازد، بصورتی
مولم و درد آمیز در آمدہ، دشنوندہ را متاثر میسازد روی پیشرو سبک نو در شعر اردو
ست، ونخستین شاعریست کہ عقائد و نظرات فلسفی. را در شعرِ اردو وارد کردہ، و در
نتیجہ شعرش ترکیبی از فلسفہ و عرفان دحاکی از درد تاثر است، وازیں رو او را بدر شعرِ
اردو مینامند. مع ہذا خود با شعار فارسی خویش مباہات میکند:

فارسی بین تا ببینی نقشہائے رنگ رنگ
بگذر از مجموعۂ اردو کہ بیرنگ من است

در اشعار فارسی شیوۂ شاعران سبک ہندی را تتبع میکردہ. وی معاصر با بریاں بود
دور مدح آفرین پادشاہ ازیں سلسلہ بہادر شاہ دوم چند قصیدہ گفتہ. دی کتبی ہم نثر وارد
کہ از آں جملہ است قاطع برہان مولف بسال ۱۲۷۶ھ ق وآں انتقادیست تند بر برہانِ
قاطع.. دہمیں کتاب موجب غوغائے عظیم بین محققان ہند شد گر دہی بطرف برہان تبریزی
برخاستند واز غالب سخت انتقاد کردند، دگر وہی دیگر بطرفداریؔ غالب قیام کردند.

غالب کی شاعری پر ۱۸۵۷ء کی شورش کے اثر کی نسبت جو کچھ مولف نے لکھا
ہے محلِ نظر ہے. یہ بھی قابل قبول نہیں کہ غالب "بدر شعرِ اردو" کہا جاتا ہے. علیٰ ہذا یہ بھی کہ
غالب سے قبل فلسفیانہ افکار سے شعرِ اردو ناآشنا تھا. مولف نے آغاز ترجمہ میں جلدا

کا حوالہ دیا ہے۔ مگر اس میں غالب کا نام تک نہیں آیا۔

۶۔ مقدمہ برہانِ قاطع مرتبہ پروفیسر محمد معین۔ پروفیسر محمد معین نے جو ایران کے مشہور زبان شناس تھے، پہلے چار اور پھر پانچ جلدوں میں برہانِ قاطع کا ایک ناقدانہ نسخہ شائع کیا تھا۔ اس کے مقدمے میں انہوں نے 'قاطع برہان' و کتب متعلقہ کا بھی ذکر کیا ہے۔ بحث قاطع برہان میں غالب کا سالِ ولادت و وفات درج کرنے کے بعد دیباچۂ قاطع برہان سے اس کا سببِ تالیف نقل کیا ہے، اور پھر آبدار و بریوشان و توسن و ثمیدہ سے متعلق برہان قاطع و قاطع برہان کی عبارت نقل کر کے یہ رائے دی ہے:

"چنانکہ دیدہ میشود، در برخی موارد حق باغالب است، و در برخی، دیگر ایراد نا بجاست، و در مواضع بسیار نزاع لفظی است، و کراے گفتن نہ کند۔"

انہوں نے اشاعت اول کا سالِ طبع بتایا ہے۔ لیکن اشاعتِ آخر ملقب بہ درفشِ کاویانی کا مطلقاً ذکر نہیں کیا۔ ان کے مقدمہ میں مجملاً محرق قاطع برہان ساطع برہان دافع ہذیان' (اس کے متعلق حاشیے میں ہے: مرحوم تربیت در کتاب دانشمندان آذربایجان ص ۶۹، و نیز در فہرستِ کتابخانۂ عمومیٔ معارف ج اص ۱۹۲ رافعِ ہذیان نوشتہ اند و صحیح دافعِ ہذیان است'، لطائفِ غیبی (ظاہرا غالب دہلوی آن را بنام شاگرد خویش شہرت دادہ است) سوالات عبدالکریم (احتمال قوی میرود کہ تالیفِ خود غالب باشد) نامۂ غالب، قطعۂ غالب، ہنگامۂ دل آشوب (اس کی بحث میں محمد امیر / امیر لکھنوی کو امیر مینائی قرار دیا ہے۔ یہ صحیح نہیں، امیر مینائی کا نام امیر احمد تھا)، تیغ تیز تر اور شمشیر تیز تر کا ذکر ہے۔ اور اس کا اعتراف کیا ہے کہ جو کچھ لکھا ہے وہ عرشی صاحب کی تحریر پر مبنی ہے۔ ملحقات کے متعلق جو کچھ ہے اس کے لیے رجوع بہ بحث ملحقات برہان قاطع۔

۷۔ علی اصغر حکمت نے جو ہندوستان میں سفیر ایران رہ چکے ہیں، فرہنگستان ایران کے ایک خاص جلسے میں جو تالیفِ برہان قاطع کے ۳۰۰ سال کے بعد اس غرض سے کہ اس کی یاد تازہ کی جاتے، منعقد ہوا تھا، ایک لکچر دیا تھا جس کا عنوان سیصدین سالِ تالیف کتاب برہان قاطع ہے۔ یہ مجلۂ فرہنگستان جلد ۳ شمارہ ۱ (خرداد ۱۳۲۴) میں شائع ہوا تھا، اور یہ شمارہ میرے پاس تھا۔ لیکن اس وقت یہ پیش نظر نہیں اور اس کی نقل جو مقدمہ برہان قاطع مرتبہ پروفیسر محمد معین میں شامل ہے۔ اقتباسات:

مولفِ کتاب محمد حسین بن خلف تبریزی متخلص به برہان است، و از ترجمۂ احوال او نظر به قلت منابع تاریخی موجود، اطلاع جامعی در دست نیست. بقدر مقدور تجسّس کردم امّا اطلاعاتی مفصل تحصیل نشد. باید در موقع فرصت کتابهائی را مانندِ تاریخ مآثر قطب شاہیہ محمودی تالیف محمود بن عبداللہ نیشاپوری، حدیقۃ السلاطین تالیف عبداللہ الشیرازی الصحدی.. تاریخ قادری تالیف میرزا قادرخان منشی، تاریخ ہالۂ قطبیہ یا تاریخ سوانح دکن و دیگر کتب که در باب رجال علم و ادب دکن نوشته شده است، مطالعه نمود.. شاید بتوان اشاراتی در ترجمہ، احوال مولّف بدست آورد، منابع برہان قاطع.. فرہنگ جہانگیری... از بہترین و جامع ترین و دقیق ترین فرہنگهائی زبان فارسی میباشد.. مجمع الفرودس سروری کاشانی.. را.. در ایران بامر شاہ عباس اول مینوشته اند برمۂ سلیمانی. تالیف تقی اوحدی است که در اصفہان متولد شده صحاح اولادویه حسین انصاری.. ظاہراً جمال الدین حسین انصاری اصفہانی طبیبی معروف بوده که در سال ۱۵، در اصفہان می نویسند برہان در میان کتب فرہنگ دارای مزایائی و خصائص چنداست و ہمچنین مورد اعتراضات.. عدیده شده است.. بعداز آنکه در اواخر قرن یازدہم ہجری این کتاب نخست در ہندوستان و سپس در ایران شہرت و آوازۂ عظیم حاصل نمود و مرحوم محمد علی تربیت کتاب شناس معروف که نسخ فارسی بسیار دیده و جمع کرده بود، در کتاب دانشمندانِ آذربایجان" در ضمنِ شرح احوال مولف مجملی در این باب اشاره کردہ و گفته است:

"برہان قاطع جامع ترین فرہنگہای پارسیست، و مولف آن بعضی کلمات اجنبی و غیر پارسی را نیز که در نظم و نثر فارسی معمول بوده و ہست ہمه را.. در این مجموعه مندرج ساخته است، ولی مانند سائر فرہنگها محتاج بتنقیح و تصحیح است ولذا بعضی از ادبائے نامی ہند مانند غالب دہلی وغیرہ در خصوصِ این کتاب حواشی و تعلیقات عدیده بعنوان مختلف مثلی قاطع برہان و ساطع برہان و رافع ہذیان[1] و محرق برہان قاطع و تیغ تیز و تیغ تیز تر و غیر آنہا مشتمل برد و انتقادِ یک دیگر نوشته و نشر کرده اند:

---

[1] صحیح دافع ہذیان.

از روی انصاف بسیاری ازیں اعتراضات بر صاحبِ برہان وارداست وآں اشتباہات وسہوہای عظیم ومتعدد مرتکب شدہ، ولی چون ما امروز در مقام بحث انتقادی نیستیم بلکہ مقصود ما ذکرِ جمیل وی تقدیم سپاسی نسبت بخدمتِ بزرگی کہ انجام کردہ می باشد از باب تتمیم فائدہ فقط بذکر چند نمونہ .. اکتفا میکنم تا معلوم شود کہ ایرادات واعتراضات برایں کتاب چگونہ واز چہ مقولہ است (اس کے بعد اشتباہات کے انواع کا ذکر اور ان کے نمونے) .. نباید توقع داشت کہ .. برہانِ قاطع فرہنگی باشد درعرض یا شبیہ بکتابہائے لغت کہ امروزہ علمای فیلولوژی باسبک وروش جدید مینویسند، ومتضمن تحقیقات دقیق وکامل رشتۂ لغات وضبط آنہا بلہجہ ہای مختلف بلکہ آن را کتابی باید دانست کہ در سیصد سال قبل مردی ایرانی[1] در یکی از بلاد اقصائی ہندوستان باداشتن معلومات معمولی آن عصر وبا وسائل واسباب محدود ونگاشتہ است، وبقدر امکان از لغات و کلمات مختلفہ کہ در زبان فارسی رواج داشتہ است، در آن جمع کردہ، کتاب وی از مرتبہ معلومات وادب متداول عصر وزمان اد پایین تر نیست، خود اد عذر ہر گونہ سہود اشتیاق سخنانِ خود را بدیں گونہ خواستہ است، وبندہ نیز بہمان سخنانِ عذر تقصیر میخواہم وبعبارتش خود خاتمہ میدہم؛

اُستدعا از اہل تمیز وانصاف .. آنست کہ چون بلفظی از الفاظ یا اسمی از اسما یا معانی نقیفہ وامثال آنہا برخورند، زبانِ اعتراض را بکام خاموشی و دیدۂ عیب ساز را سر تہ پردہ پوشی بکشند، چہ فقیر جامع لغات وتابعِ اربابِ لغت است نہ واضع ..»

(ص ۸، تا ۹۶)

۸۔ سرمۂ سلیمانی مولفہ تقی اوحدی، صاحبِ تذکرۂ عرفات العاشقین اب تک معرض طبع میں نہیں آئی اور اس کے خطی نسخے بہت کمیاب ہیں۔ ایک روس میں

---

[1] غالب صاحبِ برہان قاطع کو کبھی دکنی کبھی بوہرۂ دکنی لکھتے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ رعایت جو وہ کرتے ہیں یہ ہے کہ ان کے نزدیک یہ ممکن ہے کہ اس کا باپ دادا ایران سے آیا ہو لیکن تربیب نے مولف برہان قاطع کو دانشمندان آذربائیجان میں شامل کیا ہے اور علی اصغر حکمت کو اس کے ایرانی ماننے میں تامل نہیں۔

ہے جس کا ذکر معیار جمالی (حصہ لغات) کے روسی مرتب نے کیا ہے۔ ایک یا دو نسخے ایران میں ہیں، ہندوستان میں شاید ہی ہو۔ ایران کے ایک نسخے کا عکس البتہ کتب خانہ خدا بخش کے لیے حاصل کیا گیا ہے میں نے اس کا سرسری مطالعہ کیا ہے۔ دیباچے کا کچھ حصہ جو اہم مطالب سے خالی ہوگا، غائب ہے، خاتمے کا کچھ حصہ بھی غالباً ضائع ہوگیا ہے اور درمیان کے بعض اوراق بھی نہیں ہیں۔ موجودہ عکس ۲۲۶ صفحوں پر مشتمل ہے۔ مسطر ۱۶ سطری ہے، ایک سطر کی عبارت یہ ہے: "نام دوائیست کنج کنج حرارت باشد مع الدال" مولف نے کسی جگہ شعر یا عبارت نثر سے استشہاد نہیں کیا۔ اور دیباچہ میں یا کسی اور جگہ کسی کتاب کا حوالہ نہیں دیا۔ مولف دیباچے میں تالیفِ کتاب کی علت غائی یوں بتاتا ہے: "بعد از عبور و مرور بہ نسخ متداولہ متعارفہ کتب مبسوطہ مشروحہ ارباب لغت وغیرہ بخاطر کثیر التقصیر رسانید کہ لغاتِ مشکلہ غیر متعارفہ شائعۃ فرس را در سلک بیان آورد و از آں مختصری سازد و مفیدنہ بر نہمی کہ متتبعانِ سابقہ ولاحقہ فرمودہ اند بل نحوی جامع و مانع کہ حقیقتِ خیر الکلام "ما قلّ و دلّ" با حسن وجہی از ناصیہ و روش بصدرِ ظہور رسانید (کذا) چہ اشارات متقدمین از فوائد زوائد پیراستہ وافادات متاخرین بزوایدِ فوائد آراستہ است، دخلعت اختصاص خیرہ مورا وسطہاً کہ استاد قدرتش طراز ندہ و برآں کلام برازندہ است سزاوار دوش و برشاہد بیان ہیچ یک نیامدہ چنید چوں کحل الجواہر الفاظ ایں مجمع الکمال کہ خزینۂ عرفانِ ذوالجلال است التبصار دیدہ تحقیق میفرماید و روحانیات معانی نیست لے اکتمال آن رخ منیمایند و پرورش دیدکانِ عین بصیرت مسمیٰ بہ سرمۂ سلیمانیست رجا واثق . . است کہ ناظران مناظر تدقیق و شاہدان مشاہد تحقیق چوں بر سہو و خطائی کہ بموجب ظلوماً جہولا لازمۂ ذات انسانیت عارف و واقف گروند (کذا) راز دوستانہ بذیل عفو بپوشیدہ بل مشفقانہ و عارفہ در اصلاح کوشند و ہذا دین التحقیق ومن اللہ الاعانۃ والتوفیق:"

کتاب مختصر ضرور ہے، لیکن جامع و مانع ہونے کا دعویٰ فضول ہے۔ "سرمۂ سلیمانی" اُن چار کتابوں میں سے ایک ہے جو مولف برہان قاطع کے خاص مآخذ میں ہیں اور اِن کا نام اس کے دیباچے میں آیا ہے۔ برہان قاطع کی بحث غژک کے ذیل میں اس کی ایک غژک بعین مہملہ بھی بحوالۂ مجمع الفرس و سرمۂ سلیمانی درج ہے۔ لیکن باب عین مہملہ میں یہ لفظ

داخل نہیں۔ مجھے غژک سرمۂ سلیمانی میں نہیں ملا۔ مگر یہ اس سے مانع نہیں کہ اس کے کسی دوسرے نسخہ میں ہو۔ غالب نے قاطع برہان کی بحث غژک و غچگ میں غژک کے متعلق لکھا ہے کہ یہ مسخرگی و بلعجبی ہے۔ اس جگہ انہوں نے "سرمۂ سلیمانی" یا "مجمع الفرس" کا ذکر نہیں کیا۔ لیکن برہانِ قاطع کے نسخۂ افضل المطابع میں جو خود غالب کے قلم سے جا بجا اعتراضات درج ہیں ان میں سے ایک "غژک" کے متعلق بھی ہے۔ اس جگہ جہاں تک مجھے یاد ہے، غالب نے اوحدی کے ایرانی المولد ہونے سے انکار کیا ہے۔ غالب نے قاطع برہان کی بحث مذکور میں لکھا ہے کہ "وقت نگارش" مولف برہان قاطع کی سہ ماخذ جن کا اس کے دیباچے میں ذکر ہے، پیش نظر نہیں، ورنہ ان کا صفحہ صفحہ اس غرض سے دیکھتا کہ اس لفظ کے لیے اس کا ماخذ معلوم کروں، اس کے بعد وہ فرماتے ہیں:

"من آن پندارم کہ تنہا سرمۂ سلیمانی فروغ افزائی چشم این دکینت (مراد از مولف برہان قاطع) انا نہ آن سرمۂ سلیمانی کہ کتابیست موسوم بدین اسم، بلکہ آن سرمۂ سلیمانی کہ اسما پری از قاف آوردہ، و در چشم عمرو عیار کشیدہ بود، تا بسبب آن دیو و پری را میدید نشگفت کہ اندکی از آن سرمہ بدین دکنی رسیدہ باشد، کہ اجنہ[1] را معائنہ میکرد، و زبان قاف از اینان میاموخت" (قاطع برہان و رسائل متعلقہ ص ۱۳۳)

اس کے بعد غالب نے لطائف غیبی وغیرہ میں یہ دعویٰ کیا ہے کہ ہندستانیوں کے سوا کسی نے فرہنگ فارسی نہیں لکھی۔ ظاہر ہے کہ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مولف "سرمۂ سلیمانی" ان کے نزدیک ہندوستانی ہے۔ "وقت نگارش" کی قید درست نہیں، غالب نے کسی زمانے میں "سرمۂ سلیمانی" کو نہ دیکھا ہوگا۔ رہا مولف برہان قاطع کا اسے نہ دیکھنا، یہ باور کرنے کی کوئی وجہ نہیں۔ اوحدی نے بکثرت لغات مسلکِ غالب کے خلاف لکھے ہیں، از آن جملہ: "باختر بمعنی مشرق و مغرب ہر دو آمدہ و ہمچنین خاور دالان دہلیز" (غالب اسے ہندی کہتے ہیں، اوحدی ظاہرا اسے فارسی سمجھتا ہے) "فرانہ پوشیدن در و گشودن در"۔ "فاژ و فاژہ دہن درہ است یعنی خمیازہ" "ارتنگ و ارژنگ

---

[1] اجنہ عربی میں جن نہیں، جنین کی جمع ہے، فارسی میں عامیانہ زبان میں البتہ جمع جن ہے، چنانچہ اجنہ رموز حمزہ میں آیا ہے۔

صورتہای مانی وبتخانہ چین دارغنگ نیز گفتہ اند"۔

۹۔ بر و این دام بر مرغ دگر نہ   کہ عنقا را بلند است آشیانہ

غالب نے اپنے بعض فاحش اغلاط کی تخفیف کی غرض سے "لطائف غیبی" کے لطیفہ ۵ میں یہ دکھانا چاہا ہے کہ اکابر سلف سے غلطیاں سرزد ہوئی ہیں۔ اس سلسلے میں شعر بالا جامی کی طرف منسوب کیا ہے اور اس کا سقم یہ بتایا ہے کہ اس میں "ہای اصلی وہائے مختفی کا قافیہ" ہے۔ "برو الخ" نہ دیوان جامی میں ہے، نہ لطیفۂ مذکور کے سوا کہیں اور جامی کی طرف منسوب ہوا ہے۔ یہ حافظ کا شعر ہے اور شاید ہی دیوان حافظ کا کوئی نسخہ ہو جس میں نہ ہو۔ دیوان حافظ مرتبہ قزوینی وقاسم غنی کی ایک وہ بیتی غزل کا "برو الخ" شعر ششم ہے۔ یہ مصرع نہیں اور عیب قافیہ سے بری ہے۔ بیت اول غزل:

سحر گاہاں کہ مخمور شبانہ

گرفتم بادہ باچنگ وچغانہ

۱۰۔ لغاتِ متفرقہ "برہانِ قاطع۔ برہان قاطع میں الف تا یا کے لغات کے لیے ۲۸ باب ہیں (گفتار۔ باب)، اور ان کے باب ۲۹ مشتمل برا، لغات ہے۔ غالب "قاطع برہان کی اشاعت ۲ میں رقمطراز ہیں: "این بزرگ بعد اختتام برہان قاطع فصلی (بابی، چاہیے) در لغات متفرقہ چرا افزود، و از الحاق ملحقات چہ خواست؟ آخر ما بہ الامتیازی میبایست کہ اہلِ نظر بدان علاقہ متفرقہ را از مجموعہ (یعنی لغات باب ۱ تا ۲۸)، وملحقات را از متفرقات جدا میتوانستند کرد، آن خود جز در اندیشۂ جامع موجود نیست۔" واقعی لغات متفرقہ کے لیے ایک جداگانہ باب قائم کرنے کی کوئی وجہ جواز نہیں۔ اشاعت ۲ میں باب ۲۹ کے بعض لغات سے بحث ہے۔ اپنے اعتراضات کو بقدر "قطرۂ از دریا" کہا ہے۔ اسی بحث میں وہ فرماتے ہیں:

"دیگر دریکی ازین دو سواد کہ بملحقات ولغات متفرقہ موسوم، وجداشناس درمیانہ ہمد گرنا معلوم است زہرہ را سعدِ اصغر و مشتری را سعد اکبر مینویسد و درست مینویسد نادرستی بنگر کہ از سعدین ماہ و مشتری مراد دارد" (کل عبارات منقولہ قاطع برہان ورسائل متعلقہ کے ص ۱۴۷ یا ۱۴۸ میں ہیں)۔ سعدِ اکبر و سعد اصغر و سعدین لغات متفرقہ میں نہیں، غالب نے نہ جانے کیوں "دریکی ازین دو سواد" لکھا اور ملحقات کی بحث میں جو

الگ ہے۔ ان کا ذکر کیوں نہیں کیا۔ پہلے دو لغات ملحقات میں خاتمۂ فرہنگ جہانگیری سے ماخوذ ہیں۔ تیسرا برہانِ قاطع قلمی کے حاشیے میں تھا۔

"ملحقات برہان قاطع برہان کی دونوں اشاعتوں میں ہے۔ پس از انجالبیدن سیر گفتارہا (گفتار، باب، دیباچہ (بیان فصل) برہان قاطع۔۔ سواد ملحقات در نظر آمد، واین خود سواد اعظم مہملات و مضحکات ست۔۔ از آں ہمہ مضحکات مغلط چند۔۔ نشان دادہ میشود (قاطع برہان و رسائل متعلقہ ص ۱۲۵) باندازۂ ذرۂ از ریگ ساحل (اشاعت ۲، قاطع برہان و رسائل متعلقہ ص ۲۴۱) غالب نے قاطع برہان (ہر دو اشاعت) کے باب 'ت' پر جو اعتراض کیے ہیں ان میں سے ایک 'تیغ دودستی زدن' ہے۔ موید برہان میں اس غلطی کی نشاندہی ہوتی ہے مگر غالب نے تیغ تیز (جواب موید برہان) میں اسے نظر انداز کیا۔ ملحقات کی حقیقت یہ ہے۔

انڈیا آفس کے کتب خانہ میں برہان قاطع کے کئی قلمی نسخے ہیں از آں جملہ ایک شمار ۲۴۹۵ ہے۔ فہرست نگار مخطوطاتِ فارسی نے یہ لکھا ہے کہ اس کتب خانہ کی کل مخطوطات برہان قاطع میں سب سے قدیم یہ ہے اور مولف برہان قاطع کے ہاتھ کے لکھے ہوتے نسخے سے منقول ہے۔ مگر اس نے یہ سمجھنے کی وجہ نہیں بتائی کاتب نے اگر خاتمہ اپنی طرف سے تحریر کیا تھا تو یہ فہرست میں موجود نہیں۔ اس کا بیان ہے کہ اس کے حواشی میں جا بجا لغات کا اضافہ ہوا ہے، اور ہر جگہ لغات کے بعد "ملحقات" مرقوم ہے۔ روبک نے انیسویں صدی کے ربع اول میں برہان قاطع کے چھپوانے کا ارادہ کیا تو ۱۳ مخطوطات جمع کیے جس میں سب سے پرانا نسخہ ۱۰۷۱ھ ہے۔ اس کا قول ہے کہ اس میں سے ۴ نسخ کے حواشی میں لغات اسی طور سے درج ہیں، جس طرح کہ اصل کتاب میں درج ہیں۔ مگر وہ یہ فیصلہ نہ کر سکا کہ اضافات کا ذمہ دار کون ہے۔ اس نے اپنے مرتبہ نسخے میں انہیں باب ۲۹ کے بعد اس عبارت کے ساتھ درج کیا:

"تمتہ مشتمل بر لغات و کنایات کہ بہ ملحقات برہان شہرت دارد، مع بعضی لغات و کنایات مستعملۂ کتاب دیگر کہ احوالش در مقدمہ الطبع مرقوم گشت"۔

مقدمے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس نے اپنی طرف سے بھی اضافہ کیا ہے اور قدیم ملحقات اور اپنے بڑھاتے ہوتے لغات میں تمیز کے لیے موخر الذکر کے آخر میں

اپنے ماخذ کے نام دیتے ہیں۔ یہ نام مکمل درج نہیں، ان کہ جگہ نشانہ ہائی اختصاری ہیں، مثلاً بم، بہار عجم جی، خاتمہ فرہنگ جہانگیری مع، محمد شفیع شیرازی۔ مقدمہ محمد معین میں متعدد مخطوطات برہان قاطع کا ذکر ہے، مگر کسی ایک کے متعلق انہوں نے یہ نہیں لکھا کہ اس میں ملحقات ہیں یا نہیں۔ غالب نے بحث "دیباچ" میں جو قاطع برہان کی دونوں اشاعتوں میں ہے۔ برہان قاطع کے ایک مطبوعہ نسخے کی طرف اشارہ کیا ہے، مگر یہ نہیں بتایا کہ یہ کس مطبع کا چھپا ہوا ہے۔ اشاعت ۲ میں انہوں نے صرف ایک نسخے کا ذکر کیا ہے، یہ نسخہ شائع کردہ حکیم عبدالمجید بعہد لارڈ بینٹنگ ہے۔ درآں حالے کہ جس مطبوعہ نسخے میں انہوں نے جابجا اعتراضات لکھے ہیں۔ وہ یہ نسخہ نہیں، نسخہ افضل المطابع ہے۔ میں نے یہ دونوں نسخے دیکھے ہیں، مگر اس وقت ان کی طرف رجوع ممکن نہیں۔ مجھے جہاں تک یاد ہے، نسخہ حکیم عبدالمجید میں کسی جگہ صراحتاً مرقوم ہے کہ یہ نسخہ روبک کی نقل ہے، اور نسخہ روبک کے انگریزی اور فارسی مقدمے اس میں شامل نہیں۔ نسخہ مطبع طبتی جو اس وقت پیش نظر ہے، بموجب اعتراف ناشر نسخہ حکیم عبدالمجید کی نقل ہے۔ اس میں ملحقات کے آغاز میں وہی عبارت درج ہے جو نسخہ روبک میں ہے، مگر آخری الفاظ "کہ احوالش در مقدمۃ الطبع مرقوم گشت"۔ اس میں نشانہ ہائے اختصاری بھی اس طرح ہیں، جس طرح نسخہ روبک میں ہیں، اور یقین ہے کہ یہ سب یوں ہی نسخہ حکیم عبدالمجید میں بھی ہوگا۔ آغا احمد علی صاحب موید برہان نے ملحقات کے متعلق لکھا ہے۔ بعد از برہان دیگر بزرگان متاخر از او الفاظی چند بطور ملحقات در آخر کتاب لاحق کردند، ونیز کاتبان بتدریج الفاظی چندبراں افزودند۔ مولوی عبدالمجید مغفور کہ در ۱۲۵۰ھ بتصحیح تمام وبرہان قاطع را بطبع آوردند بعد از اختتام بست وہشتم گفتار آن بست ونہم گفتار را کہ محتوی بر ہفتاد و یک

بلہ لغات متفرقہ کے بھی ملحقات ہیں اور نسخہ مطبوعہ کے بالکل آخر میں ہیں۔
ان میں بشمول نسخہ مطبع طبتی و نسخہ عبدالمجید میں بھی ہوگی، نشانہ ہائے
اختصاری کی فہرست بھی ہے۔

لغت است علیحدہ وسپس ملحقات[1] راجدا گانہ طبع نمودند وقبل ازیں کپتان روبک ہم بدیں نمط برہان قاطع را ممتاز نمودہ بود"

میں نے برہان قاطع کے ۲ قلمی نسخے کو جو کتب خانہ خدا بخش میں ہیں دیکھا، ان میں سے ایک میں جو نسبتاً نیا ہے، ملحقات ہیں، دوسرے میں نہیں ہیں۔ نسخ مطبوعہ کے تتمے کو بعض الفاظ اس میں نہیں ہیں، اور کئی ایسے الفاظ ہیں جو نسخ مطبوعہ میں نہیں۔ اگر یہ ثابت ہوجاتے کہ نسخہ ۱۰۶۱ھ واقعی مولف برہان قاطع کے ہاتھ کے لکھے ہوتے نسخے کی نقل مطابق اصل ہے، تو یہ معلوم ہوجائے گا کہ وہ خود کن لغات کے اضافے کا ذمہ دار ہے۔ ۱۰۶۲ھ کے نسخے میں ملحقات درج نہیں ہیں، تو اس سے یہ نتیجہ نکل سکتا ہے کہ ملحقات کا اضافہ بعد کو ہوا۔ قرینہ یہ ہے کہ ۲۸ ابواب لکھنے کے بعد نئے لغات ملے تو انہیں مولف نے باب ۲۹ میں درج کردیا اور متن میں انہیں شامل نہیں کیا۔ کتاب کے نسخے مختلف اصحاب کو ملنے کے بعد کچھ اور لغات کے اضافے کی ضرورت متصور ہوئی۔ مولف نے کتاب میں تغیر منا[illegible] درانہیں جابجا حواشی میں درج کردیا۔ غالب نے نسخہ حکیم عبدالمجید میں م[illegible] ملہ کتب دیگر یہ سمجھا تھا کہ تتمے کے کل لغات کا ذمہ دار مولف نہیں ہوسکتا۔ اس بات کی طرف بھی ان کا ذہن نہیں گیا کہ بم، جی، مع وغیرہ کیا ہیں۔ اگرچہ بلاوجہ ہیں تو اعتراض کرنا تھا۔ غالب نے ملحقات کے چند لغات کی اشکال یا معانی پر اعتراض کیے ہیں اور ۲۷ الفاظ کے متعلق لکھا ہے:-

دل چنان میخواہد کہ ازان الفاظِ مشہورہ کہ زبان زامردوزن وپیرو برناست، ودکنی آن را در ملحقات لغت فرض میکند، لفظی چند بہر ریختند نشان دہم" از کثرت اینچنین الفاظ کہ در ملحقات یافتم دیوانہ شدم ونتوانستم از ہر حرف لفظی

---

[1] — مقدمہ برہان قاطع مرتبہ محمد معین میں متعدد مخطوطات برہان کا ذکر ہے مگر کسی کے بارے میں یہ نہیں بتایا کہ اس میں ملحقات ہیں یا نہیں۔ قدیم ترین نسخہ جس کی کیفیت مقدمہ میں درج ہے، نسخہ ۱۰۶۳ھ (سنہ اختتام ۱۰۶۲ھ) ہے۔ محمد معین کو اشتباہ ہوا ہے کہ ملحقات عبدالمجید اور ان کے رفقا کی تالیف ہے۔

چند نگاشتن ناچار از مصادر و مشتقات کہ آن نیز نزد صاحبِ برہان لغات است اغماض رفت و از اسمای جامد ہمی چند صورتِ نگارش گرفت۔

مشہور الفاظ کے شمول پر اعتراض غلط ہے۔ (اس کی بحث غالب بحیثیت محقق میں ملے گی۔ اس سے قطع نظر ۲ لفظ جس شکل میں غالب نے دیئے ہیں وہ اس سے مختلف ہے۔ جو ملحقات میں ہے ۔ تپ، (صحیح تب) یاقوت (صحیح یاقوب)، مزید یہ کہ ان میں سے کم و بیش ۱۸ الفاظ نشانہائے اختصاری کے ساتھ ہیں۔ ان کے شمول کا مولف برہان قاطع کسی طرح ذمہ دار نہیں۔ مصادر کو لغات نہ سمجھنا عجیب بات ہے۔ آزردہ و آزمائش و بخشش کو جامد قرار دینا بھی کم تعجب کی بات نہیں۔

اے کس ما بیکسی ما ببین

قافلہ شد واپسی ما ببین

برہان قاطع میں ہے۔ قافلہ شد، یعنی قافلہ رفت باشد یعنی قافلہ سالار رفت کہ کنایہ از فوت شدن پیغمبر باشد، صلوٰۃ اللہ علیہ۔

غالب قاطع برہان میں (تحت قافلہ شد) لکھتے ہیں ۔" درضمیرم چنان فرود میاید کہ ایں دکنی سوختن شعر جامی را شنیدہ است، و از فحوای ایں کنایہ اندیشیدہ است۔" اے کس الخ" جامی در عہد آن حضرت ... نبود و اگر بود، مانند دکنی (مراد از مولّف برہان قاطع) لغو نبود کہ از فراق خواجہ دو جہاں بدیں عبارت مہمل دریغ میخورد۔ اگر درین بیت خطاب سخن بسوئ خداوند است، خطاب حاضر و غائب را چون بہم آمیخت، و اگر تضرع با خدا است، از قافلہ رفت معنی پیغمبر مرد، چسان انگیخت، جامی از درد دوری ہمدمان ہم قدمان کہ در زندگی وی مردہ اند منیالدہے۔ ہے میاندیشم ایں گمان من است وگرنہ ماخذ قیاس دکنی جز تباہی رای وے نیست۔"

ایک غلطی کی نشاندہی میں غالب سے ۴ غلطیاں سرزد ہوئی ہیں (۱) قافلہ شد الخ مصرع اول ہے اور اے کس الخ مصرع آخر۔ (۲)، شعر جامی کا نہیں، نظامی کا ہے، اور ان کی مشہور مثنوی "مخزن اسرار" میں ہے۔ (۳)، شعر مناجات کا ہے اور اس میں خدا سے خطاب ہے۔" درد دوری ہمدمان و ہمقدمان" سے اس کا مطلقاً علاقہ نہیں۔ (۴)، مولف برہان قاطع نے قیاساً معنی نہیں لکھے۔

۱۲۔ تاریخ ادبیات[1] اردو (بزبان انگریزی) از ڈاکٹر محمد صادق ناشر اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۶۴ء ۴۲۹ صفحات. مصنف کتاب کی اشاعت کے وقت دیال سنگھ کالج لاہور کے پرنسپل تھے، اور اس سے قبل شعبۂ اردو کے صدر اور گورنمنٹ کالج لاہور کے شعبۂ انگریزی کے صدر اور پروفیسر رہ چکے تھے۔ اس کتاب پر میرا تبصرہ مجلہ "نوائے ادب" بمبئی میں شائع ہو چکا ہے۔ ذوق و مومن و غالب کے عہد کو مصنف نے عہد غالب کہا ہے، اور غالب سے ص ۱۷۶ تا ۲۰۶ میں بحث کی ہے۔ حالات زندگی بہت کم ہیں اور اس میں مضائقہ نہیں۔ لیکن اختصار کے باوجود مصنف سے فاحش اغلاط کا ارتکاب ہوا ہے۔ غالب کے والد کا نام مرزا عبداللہ مرقوم ہے اور انہیں فوج رام پور کا افسر بتایا ہے۔ اس کتاب کے بموجب غالب کا لڑکپن اور شباب آگرہ میں اپنی ماں کے گرینڈ انکل کے ساتھ گزرا۔ مصنف نے عبدالصمد کا اصلی نام ہر جگہ ہرمز لکھا ہے، اور وہ ظاہرا اس کے وجود خارجی کے قائل ہیں۔ مگر ان کا خیال ہے کہ غالب کو جو تبحر حاصل تھا، وہ سال دو سال کے سرسری مطالعے کا نتیجہ نہیں ہو سکتا تھا۔ غالب نے اپنی جوانی میں کبھی نہ کبھی تندہی کے ساتھ اپنی ذہنی صلاحیت بڑھانے کی کوشش کی ہوگی۔ مصنف نے غالب کو شاعر کا "سرنیم" لکھا ہے۔ شاید تخلص کو "سرنیم" کہنا درست نہ ہو۔ غالب کی شاعری اور شخصیت کے بارے میں جو کچھ اس کتاب میں ہے۔ نسبتہً کہیں زیادہ قابلِ التفات ہے۔ مگر مصنف کو خود اعتراف ہے کہ انہوں نے غالب کی فارسی شاعری کا مطالعہ نہیں کیا، اور ضرورتہً فارسی اشعار نقل کیے ہیں، تو یہ دوسروں کے مضامین سے ماخوذ ہیں۔ مصنف نے اس کا بھی اقرار کیا ہے کہ فارسی شاعری کے مطالعے کے بغیر غالب کی شاعری سے بحث ناممکل، بلکہ گمراہ کن ہو سکتی ہے۔ شخصیت سے بحث ہو یا شاعری سے فارسی اردو دونوں کی نظم و نثر کا مطالعہ واجب ہے۔ شخصیت کے بارے میں مصنف کے اقوال کا خلاصہ: غالب کے شعر؛

---

[1] انگریزی نام A HISTORY OF URDU LITERATURE . میں نے کہیں کہیں مصنف سے اپنا اختلاف ظاہر کیا ہے اور ان کے بعض اشتباہات کی طرف اشارہ کیا ہے، مگر التزاماً نہیں۔

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آتے درِ کعبہ گر وا نہ ہوا

میں جس آزادگی و خود بینی کا دعویٰ ہے، وہ ان کے حالاتِ زندگی سے ثابت نہیں۔ وہ دراصل ایک دنیادار آدمی تھے۔ انہیں حصول مدعا سے کام تھا اصول پرستی سے غرض نہ تھی۔ ان میں بطلیت یا بطل پرستی بہت کم تھی۔ انہیں اگر کسی بطل کا علم تھا تو وہ خود غالب تھا، جس کی پرستش وہ بڑی تندہی سے کیا کرتے تھے۔ وہ بیشتر شعرا کی طرح خود غرض تھے اور ان میں وفاداری کا مادہ بہت کم تھا۔ یہ صحیح ہے کہ شورش ۵۷ء کے بعد انہیں دوسروں کی مصیبتوں کا احساس ہونے لگا تھا۔ مگر اس سے چند ہی سال قبل یہ معلوم ہوتے ہی کہ مغلوں کی بادشاہی بہادر شاہ تک ہے، انہیں انگریزوں سے تعلقات پیدا کرنے میں مطلقاً تامل نہ ہوا تھا۔ اور انہوں نے لارڈ کیننگ[1] کی وساطت سے وکٹوریہ کو قصیدہ بھیجا تھا۔ شورش ۵۷ء کے بعد غالب نے لارڈ کیننگ کو بہت سے قصیدے ارسال کیے، اور اس کا سلسلہ اس وقت بند ہوا جب صاف لفظوں میں انہیں اس کی ممانعت کی گئی۔ غالب کے ابن الوقت ہونے میں شبہ نہیں، مگر تھے آدمی دھنی، بہادر شاہ ان سے خوش نہ تھے، اس کے باوجود قصیدے پر قصیدہ لکھ کر انہوں نے دربار میں رسائی حاصل کر ہی لی۔ غالب کا عُجب بعض اوقات مضحکہ خیزی کی سرحد پر آجاتا ہے۔ ان کی شہرت اور مرتبے کا شاید ہی کوئی شاعر ہو جسے نام و نمود کی اتنی ہوس رہی ہو اور جو خطابات، القاب، خلعت یابی، شرکت دربار اور حکام سے روابط سے اتنی طفلانہ گرویدگی رکھتا ہو۔ وہ اپنے خطوط میں مزے لے لے کر تفصیل کے ساتھ ان باتوں کا ذکر کرتے ہیں۔ غالب میں حسد کا مادہ بھی تھا۔ انہوں نے اپنے کامیاب رقیب ذوقؔ کے بارے میں جو کچھ کہا ہے، وہ ان کی تنگ دلی کا مظہر ہے۔ مصنف کا خیال ہے کہ اپنے عہد کی عام پسند شاعری کو جو وہ ناپسند کرتے تھے، اس کا ایک بڑا باعث اس عہد کے مقبول ترین شاعر ذوقؔ

---

[1] کیننگ سے قبل ہی انہوں نے وکٹوریہ کی مدح سرائی شروع کر دی تھی۔ وہ انگریزوں کے قدیم وظیفہ خوار تھے۔

سے نفرت تھا۔ غالب میں یہ عیوب تھے تو امرا کی خوبیاں بھی تھیں۔ غریبوں کے ساتھ
ان کا برتاؤ بزرگانہ مگر مشفقانہ تھا۔ وہ ضرورت سے زیادہ فیاض تھے۔ تنگ دستی
کی حالت میں بھی انہوں نے نوکروں کو نہیں چھوڑا۔ اور اپنے متوسلین کی مدد کرتے
رہے۔ شاعر کی حیثیت سے ان کا جو پایہ تھا، اس کی بدولت انہیں دوست ملے
اور ان کی ظرافت، فیاضی اور امیرانہ اطوار نے دوستیوں کو برقرار رکھا۔ نوبلس[1] اوبلیژ
ان کے یہاں آمد تھا، آورد نہ تھا۔ غالب بہت کچھ معاف کر سکتے تھے۔ لیکن کوئی ان کے
پندار کو ٹھیس لگاتا، تو وہ ہمیشہ کے لیے اس کے دشمن ہو جاتے تھے۔ ان کی دشنام طرازی
طرح طرح کی تھی۔ وہ بڑھاپے میں بھی ذوق کو معاف نہ کر سکے۔ قتیل کا تو نام آتے ہی
سخت سست کہنے لگتے تھے۔ حال آنکہ اس کا قصور تھا تو صرف یہ کہ کلکتہ میں لوگوں
نے ان کے خلاف اس کے اقوال سے استناد کیا تھا۔ شاعری سے متعلق مصنف
کے اقوال کا خلاصہ: شعرائے اردو کے اشعار کا بڑا حصہ محض رسمی ہوتا ہے غالب اس
کلیے کا استثنا نہیں، ہمیں رسمی اشعار میں اور ان اشعار میں جو ان کے دل سے نکلے
ہیں، فرق کرنا ہے۔ یہ یاد رکھنا چاہیے کہ پختگی کے بہترین ایام ۱۸۲۷ تا ۱۸۴۷ میں وہ زیادہ تر
فارسی ہی کی طرف متوجہ رہے' اور شورش ۵۷ء کے بعد بھی اسی کی طرف زیادہ التفات
رہا۔ اگر شاعر کی حیثیت سے وہ زندہ جاوید ہونے کی امید رکھتے تھے، تو یہ فارسی شاعری
کی بنا پر تھی، "فارسی - بیں تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ ... بیرنگ من است" جس میں ذوق پر طعن ہے۔ اس کا شاہد ہے۔
غالب بنیادی طور پر بہت بڑی حد تک پیگن[2] تھے اور صلاح الدین خدا بخش کا یہ کہنا کہ
غالب اور المانی شاعر ہائنے[3] میں مشابہت ہے، غلط نہیں۔ غالب کا کوئی سمجھا بوجھا
نظریۂ حیات نہیں۔ انہیں زندگی سے بحث تھی، اس سے متعلق نظریہ سازی سے
نہیں۔ ان کی شاعری، ان کے حالات زندگی اور انہیں ذاتی طور پر جاننے والوں کے
اقوال اس نتیجہ پر پہنچاتے ہیں کہ اگر انہیں کسی چیز کی تلاش تھی تو وہ یہ تھی کہ زندگی سے

---

[1] NOBLES OBLIGE کا انگریزی ترجمہ

[2] PAGAN,

[3] HEINE,

ذاتی طور پر زیادہ سے زیادہ لطف کس طرح اٹھایا جا سکتا ہے، مگر وہ زمانۂ قدیم کے ہئیں، عہدِ حاضر کے ہیگن تھے۔ دونوں کے درمیان مذہبیت کی ایک وسیع خلیج ہے۔ مذہب کے نواہی اور اس کا نیا نظامِ اقدار زندگی سے پورا لطف اٹھانے سے مانع ہے۔ عہدِ حاضر کے ہیگن کو اس کا احساس ہے کہ وہ مذہب کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ عہدِ قدیم کا ہیگن اس احساس سے خالی تھا۔ غالب مذہبی قیود سے گھبراتے تھے، اور ان سے اپنی بے تعلقی کا علانیہ اظہار کرتے تھے۔ تصوف ان کے خمیر میں مطلقاً نہ تھا، دنیا ان کی طبیعت سے بالکل ہم آہنگ تھی۔ مذہبی قیود سے ان کی بغاوت اشعارِ ذیل سے ظاہر ہے:

خوئے آدم دارم آدم زادہ ام
آشکارا دم ز عصیاں می زنم

مگیر خوردہ ازاں فرقہ ام کہ میدانند
سوادِ خالِ رخِ یار داغِ عصیاں را

خوشا رندی و جوشِ ژندہ رود و مشربِ غدلش
بہ لب خشکی چہ میری در سرابستانِ مذہبہا

شباب و زہد چہ ناقدردانی ہستی است
بلا بہ جانِ جوانانِ پارسا ریزد

اگر بہ بادہ بود میل شاعرم ز فقیہہ
سخن چہ ننگ ز آلودہ دامنی دارد

رموزِ دیں نشناسم درست و معذورم
نہادِ من عجمی و طریقِ من عربیست

اگر وہ کبھی کبھی یہ کہتے ہیں کہ زندگی ہیچ ہے، تو اس کی وجہ یہ احساس ہے کہ کیا کچھ میری دسترس سے باہر ہے:-

دمِ عیش جز رقص بسمل نہ بود
بہ اندازۂ خواہشِ دل نہ بود

غالب پر کبھی کبھی افسردگی اور مایوسی کا غلبہ نظر آتا ہے۔ مگر انہوں نے کبھی یہ نہیں کہا کہ زندگی لاحاصل ہے۔ وہ مکمل زندگی کو صحت مندانہ انداز میں لبیک کہتے ہیں:

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشہ غالب
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

یہی نہیں زندگی کیسی ہی کیوں نہ ہو، ان کے نزدیک ایک نعمت ہے۔ سب سے بُری موت ہے، قبر کی تاریکی، "تنہائی" "ایک دن" "ایک ہنگامہ" "نہ سہی" "اسد نیم شبی" "رونقِ ہستی"... "خرمن میں نہیں"۔ "جاتا"... "محفل نہیں رہا"۔ "آتا ہے داغ" "نہ مانگ" ہے۔ عبادت ہی کیوں نہ ہو" ہزاروں ... کم نکلے" "ناکردہ .... سزا ہے" تعجب ہے یہ لوگ غالب کو قنوطی کہتے ہیں، قنوطی اچھی سے اچھی زندگی کو بُرا سمجھتا ہے۔ غالب کا معاملہ برعکس ہے۔ غالب کی شاعری کا جہاں تک تعلق ہے، ان پر کبھی کبھی ایسی کیفیت طاری ہو جاتی تھی کہ وہ اپنے آپ پر رحم کرنے لگتے تھے اور زندگی کی شکایت کرنے لگتے تھے۔ مگر یہ محض دل کا بخار نکالنے کی غرض سے تھا۔ حالی اس سے منکر ہیں کہ وہ افسردہ مزاج تھے۔ اشعارِ ذیل کے متعلق یہ کہنا کہ ان میں زندگی کی نسبت غالب کی قطعی اور آخری رائے ظاہر کی گئی ہے۔ ارادی طور پر غلط ترجمانی کرنا ہے۔ "رنج .... آساں ہوگئیں"، "زندگی .... رکھتے تھے" "غمِ ہستی .... سحر ہونے تک" "قیدِ نجات ... پاتے کیوں"۔ "خزاں .... پر کا ہے"۔ غالب کی زندگی شراب، عورت، موسیقی اور گڈ فلوشپ سے عبارت تھی، طویل مقدمے کی وجہ سے جو مالی پریشانیاں ہوتیں، تو ان سب کی یاد رہ گئی، اور اس بہشت کا ذکر بحسرت کرنے لگے، جس سے وہ نکالے گئے تھے۔ "فلک .... رہزن پر" "ہے ناز .... کہن ہنوز" "محفلیں ..... بت خانہ ہم" "یاد .... نسیاں ہوگئیں" "وہ بادہ .... سحر گئی" "ماراز مانے ..... کدھر گئی"۔ یہ اشعار ۱۸۳۰ کے بعد کی غزلوں کے ہیں۔ ۱۸۳۱ کی لکھی ہوئی غزل "وہ فراق اور وہ وصال کہاں الخ" میں انہوں نے اپنی گزری ہوتی زندگی پر روشنی ڈالی ہے۔ "مدت .... کیسے ہوتے" "جی .... جاناں کیسے ہوتے"۔ ان اشعار میں وہ دوبارہ وہ زندگی بسر کرنا چاہتے ہیں جو

وقت تحریر انہیں نصیب نہ تھی، غالب کی زندگی صرف جسمانی مطالبات کی نہ تھی۔ ان کے ذہنی مطالبات بھی کچھ کم نہ تھے۔ اسی وجہ سے لوگ انہیں فلسفی سمجھتے ہیں۔ لیکن ان کا کوئی خاص فلسفہ نہ تھا۔ وہ ذہنی طور پر باخبر البتہ تھے۔ وہ سوالات کرتے تھے، نئی باتیں کہتے تھے اور اکثر ان کی باتوں میں گہرائی ہوتی تھی۔ غالب زندگی کے کسی پہلو کو خواہ وہ کتنا ہی اہم کیوں نہ ہو، اس کی اجازت نہیں دیتے تھے کہ وہ دوسرے پہلوؤں کو بالکل نظر انداز کر دے۔ غالب کے تاثرات ذاتی انکشافات ہیں۔ زندگی کسی خاص وقت میں جس طرح انہیں نظر آئی انہوں نے اسے ظاہر کیا۔ کچھ تاثرات جو ان کے یہاں بار بار ملتے ہیں ان کی افتادِ طبیعت سے اور ان کے تجربات کی نوعیت سے خاص تعلق رکھتے ہیں۔ مگر وہ اپنے آپ کو ان کے حوالہ نہیں کرتے، اور ان میں زندگی کے متعلق ان کی قطعی رائیں نہیں ملتیں۔ مثلاً ان اشعار کو لیجیے۔ "مری .... دہقاں کا" "ہوس .... مزا کیا" "غافل .... گیاہ کا" "رونق ہستی .... خرمن میں نہیں" "ہیں زوال .... بادیاں" "عالم .... لیلیٰ کرے کوئی" "حسد .... وا ہو" "دل لگی .... کشتہ ہے" "ایک نظر .... شرر ہونے تک"۔ ان اشعار میں جو حقائق منظوم ہوتے ہیں، بہت پرانے ہوں گے اور ان میں سے کچھ ہیں بھی۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب نے انہیں بطور خود دریافت کیا ہے حالی اور اکرام نے لکھا ہے کہ غالب نے کچھ بالکل نئے خیالات ظاہر کیے ہیں۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ یہ کس حد تک صحیح ہے، اس سے قطع نظر نئی بات دریافت کرنا ایک بڑے شاعر کا کام نہیں، یہ اہلِ سائنس کا کام ہے۔ شعری صداقت بہت قدیم ہے اور اسی وجہ سے ہم اسے بشدت محسوس کرتے ہیں۔ اکرام نے مثال کے طور پر یہ شعر پیش کیا ہے:

نہ کرتا کاش نالہ مجھ کو کیا معلوم تھا ہمدم
کہ ہوگا باعث افزایش دردِ دروں وہ بھی

مجھے یقین نہیں کہ اس میں کوئی نیا خیال ہے، اور ہے تو واقعی بھی ہے۔ شاعری کے متعلق فیصلہ اس بنا پر کیا جاتا ہے کہ شاعر نے خیال سے کس خوبصورتی کے ساتھ کام لیا ہے۔ یہ شعر نغمگی سے اس قدر خالی اور اتنا سست رو ہے کہ اسے برداشت کرنا بھی مشکل ہے۔ غالب کا جو احترام ہے وہ بڑی حد تک بحیثیت شاعر ہے، ان کی شخصیت زیادہ دلکش نہیں، ایسی محبت سے جس میں سپردگی ہے، اور جو ذاتی قربانی چاہتی

ہے وہ نا آشنا نہیں۔ اس کے متعلق ان کا رویہ ایک عیاش کا رویہ ہے۔ "نیند .... پریشاں ہوگئیں"۔ اس کے بعد مصنف نے ایک خط اسمی مہر کا اقتباس دیا ہے جو مہر کی محبوبہ کی موت پر انہیں لکھا، مگر وہ مقر ہیں کہ اس میں ظرافت ہوسکتی ہے۔ تین خطوں کے اقتباس اس کے بعد درج ہیں۔ ایک امراؤ سنگھ کی دوسری بیبی کی وفات کے متعلق ہے۔ اس میں اس پہ رنج ظاہر کیا ہے کہ ش دی کو پچاس برس ہو چکے ہیں لیکن بیبی سے نجات نہیں ملی۔ ایک میں پٹیالہ نہ جانے کا ذکر ہے۔ اس میں ازدواج کو اپنی موت کہا ہے۔ ایک میں یہ کہتے ہیں کہ اگر میں آزاد ہوتا اور پنشن جاری ہوتی تو کس چین سے گزرتی۔ مصنف کا خیال ہے کہ اس میں مطلقاً ظرافت نہیں، اور ان میں غالب کے اصلی خیالات ظاہر ہوتے ہیں۔ اس کے معاً بعد مصنف نے لکھا ہے کہ غالب کی خودغرضی تکلیف دہ ہے۔ فطرت نے ان کے ساتھ کسی طرح فیاضانہ سلوک کیا ہے، مگر ایک چیز نہ دی تھی، جو اس ناقص دنیا کی سب سے بڑی نعمت ہے اور یہ محبت ہے؛ اگر انہیں مذہب، انسانیت، کسی عورت یا فطرت سے واقعی محبت ہوتی تو لوگوں کی قدرناشناسی اور دولت کی کمی کا جس کی وہ اکثر شکایت کرتے تھے، بدل ہو جاتا، غالب کا خاتمہ حسرت ناک تھا، جوانی میں انہوں نے مذہب سے بغاوت کی تھی، لیکن قوائے جسمانی و ذہنی ضعیف ہو گئے تو انہوں نے اس کے آگے سپر ڈال دی، اور ایک کمزور اور کمزور بنانے والے تصوف کے دامن میں پناہ لی، زندگی کی اچھائی کے متعلق بھی ان کا عقیدہ بدل گیا۔ شاعری، فلسفہ اور مذہب کے متعلق انسان کے عظیم کارنامے انہیں لاحاصل نظر آنے لگے۔ (دو خطوں کے اقتباس)، ایک اہم نقطۂ نظر سے غالب کی زندگی ایک المیہ تھی۔ یہ ایک بڑے طباع شخص کا ایک تقلید پرست عہد میں پیدا ہونا تھا۔ غالب کے لیے اس بلندی پر پہونچنا، جس کی ان میں صلاحیت تھی، ممکن ہی نہ تھا۔ ان کے احباب و معاصرین شاہ نصیر، مومن، ذوق، فضل حق، شیفتہ ذہنی حیثیت سے معمولی قسم کے انسان تھے۔ اس تحریک سے جس نے مذہب، تعلیم سائنس سے متعلق ایک نیا نقطۂ نظر دیا، اور جو عہد حاضر کی نقیب تھی، وہ بے تعلق رہے اور ان کی وابستگی ماضی کے ساتھ رہی۔ ایک جدت کا دلدادہ اگر ایک تنگ نظر ماضی

پرست عہد میں پیدا ہوتو اس کے سوا کیا کرے گا کہ وہ نرالا پن اختیار کرے اور اپنے
عہد کے مقبول نصب العین کی تنقیص کرے، غالب نے یہ فیصلہ کیا کہ ہر معاملہ میں
ایک نئی راہ نکالیں گے، وہ اسے بھول گئے کہ بڑے لوگ دوسروں سے متفاوت
اس لیے ہیں کہ وہ بڑے ہیں. اس وجہ سے نہیں کہ وہ ان سے مختلف بننے کی کوشش
کرتے ہیں. ایک بڑا ادیب عوام سے کتنا ہی عظیم تر کیوں نہ ہو، اس کے فن کا تار و پود
عوام کے افکار و محسوسات ہیں جن کا وہ حصہ دار ہے. شاعر کی حیثیت سے غالب کی
ناکامی کا بڑا سبب ان کی یہ شدید خواہش تھی کہ خواہ قیمت کچھ بھی ادا کرنی پڑے ایک
نئی راہ نکالنی ہے. مصنف نے اس جگہ پہ ٹیلے نے میر یڈتھ کی جدت پسندی کے متعلق
جو کچھ لکھا ہے اسے غالب پر منطبق کیا ہے، مگر یہ اضافہ کیا ہے کہ میری ڈتھ کی یہ خواہش
کہ وہ دوسروں سے الگ روش رکھے عمر کے ساتھ ساتھ بڑھتی گئی. غالب اس کے برعکس
آخر میں راہ راست پر آ گئے تھے. غالب کی نجات کچھ تو نکتہ چینیوں اور دوستوں کی بدولت
اور کچھ اپنی سوجھ بوجھ کی وجہ سے ہوئی. اعتراضات (مثلاً اگر اپنا کہا تم آپ ہی سمجھے
تو کیا سمجھے الخ) نے انہیں چونکا دیا کہنے کو تو انہوں نے کہہ دیا کہ "نہ ستایش .... معنی نہ سہی"
مگر وہ سوچنے لگے کہ معاملہ کیا ہے. بالآخر انہوں نے اپنا دیوان انتخاب کے لیے دوستوں
کے حوالے کر دیا. غالب نے تقلید بیدل ترک کی. اور عرفی، نظیری، طالب کا رنگ اختیار
کیا جیسا کہ انہوں نے خود لکھا ہے. اس سے ظاہر ہے کہ اس کے بعد بھی اس مختصر دور
سے قطع نظر جب انہوں نے میر کی پیروی کی تھی، ان کی ہمدردیاں بڑی حد تک فارسی
مثافزکلس[1] کے ساتھ رہیں. غالب کے یہاں غیر معتدل فارسیت کچھ تو فارسی سے ان
کی غیر معمولی رغبت کی وجہ سے ہے مگر ان کا ایک سبب پیش پا افتادہ طرز ادا سے ان
کی نفرت بھی ہے. غالب کی شاعری عسیر الفہم ہے، اور یہ اس لیے نہیں کہ معنیٰ اتنے
نازک ہیں کہ ان تک رسائی مشکل ہے. غالب زمانۂ آئندہ میں لوگوں کو یاد آئیں گے
تو اپنے ان اشعار کی وجہ سے جو کلاسیکل طرز میں ہیں اور جن میں سادگی کے ساتھ

---

[1] METAPHYSICALS, DEMMO انگریزی کے کچھ شعرا وغیرہ مثافزیکلس
کہے جاتے ہیں

انہوں نے اپنا خیال ظاہر کیا ہے۔ ان کی مٹافزیکل اشعار بھی جن میں نزاکت معنی کیساتھ خلوص ہے، فراموش نہ ہوں گے۔

غالب کی اردو خطوط نویسی کا آغاز ۱۸۴۹ء کے لگ بھگ ہوا۔ بعض خطوط سے قطع نظر جو امرا کو لکھے گئے تھے، خطوط میں بے ساختگی اور گفتگو کا انداز ہے۔ شورش ۵۷ء کے بعد کے خطوط میں دوسروں کے مصائب کا بھی احساس ہے۔ انہیں بڑا "ہیومرسٹ"[1] کہا گیا ہے۔ لیکن شورش ۵۷ء کے بعد کے صرف چھ خط ہیں جو اس دعویٰ کے ثبوت میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔ مقدار کم مگر درجہ بلند ہے۔ اس کے برخلاف ان کے یہاں بذلہ سنجی WIT کثر پائی جاتی ہے۔ اسی کو لوگوں نے ہیومر سمجھ لیا ہے۔

■■

فروری ۱۹۷۳ء

---

[1] WIT، انگریزی میں ہیومر اور وٹ کے فرق کے متعلق بہت کچھ لکھا گیا ہے۔

ظ۔ انصاری

غالب کے غیر ملکی مطالعہ کے چند گوشے

دنیا کے اور بہت سے ایسے شاعروں کی طرح جو اپنے زمانے یا زمین تک محدود نہیں رہتے، غالب کو بھی اپنے وطن سے باہر نکلنے اور دیس بدیس قلندرانہ گھومنے پھرنے کی آرزو تھی۔ یہ آرزو زندگی میں تو نہیں، البتہ آنکھ بند ہوتے ہی ایک صدی میں پوری ہو گئی۔ اب سمندر پار اور ہمالیہ پاران کا نام اور کلام گھومتا پھر رہا ہے۔

"زہے روانیِ عمرے کہ در سفر گزرد"

حافظ جیسا شہرۂ آفاق شاعر۔ جسے جیتے جی جا بجا سے بلاوے آتے رہے۔ خود ہندوستان سے دو بار (بنگال اور دکن) زادِ راہ بھیج کر بلوایا گیا، اپنے شہر سے بھی کم ہی نکلا اور اسی کا رونا روتا رہا ؂

سخن دانی و خوش خوانی نمی ورزند در شیراز
بیا حافظ کہ تا خود را بہ ملک دیگر اندازیم

"بملکِ دیگر اندازیم" کی تمنا پوری ہونے میں حافظ کو کم و بیش ساڑھے چار سو سال کا انتظار کرنا پڑا۔ فرانس، جرمنی، روس اور انگلستان نے کہیں ۱۹ ویں صدی کے آغاز میں اسے پھر سے دریافت کیا اور جب ایک بار دریافت کر لیا تو باقی تمام مہذب دنیا میں پھیلا دیا۔

غالب دلّی اور دلّی والوں کی بدگمانی اور بدزبانی سے تنگ آنے کے باوجود خانہ نشین قسم کے آدمی تھے۔ رامپور تک انہیں بہت دور دراز اور غیر علاقہ معلوم ہوتا تھا۔ لیکن خطوط سے کھلتا ہے کہ عمر کے آخری دس برسوں میں انہیں یہ خلش رہنے

لگی تھی، کہ ایران و توران کے اہل سخن میں ان کا کلام پہنچے اور تولا جاتے۔ سو آج ایران و توران میں۔ "بہار ایجادی بیدل" کا رنگ اپنانے والا یہ دہلوی شاعر خود بیدل کو سراہنے اور چاہنے والے حلقوں میں اپنی جگہ بنا چکا ہے۔

یہاں یہ تذکرہ بے محل نہ ہوگا کہ امیر خسرو کے بعد جتنے فارسی اہل قلم ہندوستان میں گزرے ہیں، ان میں غنی، عرفی، وصائب کو تو ایران و توران نے کسی حد تک پسند کیا، مگر مرزا عبدالقادر بیدل عظیم آبادی پہلا شخص تھا جس کو گلے لگا لیا۔ وہ ایک دشوار پسند، نازک، پیچیدہ اور گہرا تجریدی (ABSTRACTIONIST) فن کار ہے اور اسے اپنانے کے لیے بڑے ذہنی اور فنی مرحلے طے کرنے پڑتے ہیں۔ بیدل نے افغانستان، تاجکستان ازبکستان سے گزر کر آذر بائیجان اور بالآخر ایران کو بھی اپنی تمام شرطوں پر فتح کر لیا اور آج یہ عالم ہے کہ وسط ایشیا میں (جسے عربوں نے اپنے جغرافیوں میں توران لکھا اور پچاس برس پہلے تک روسی ترکستان کہا جاتا تھا،) سخن دانوں اور خوش خوانوں کے ایسے حلقے قائم ہیں جو "مجلس بیدل خواناں" کہلاتے ہیں اور بیدل اپنی زلفِ شکن در شکن کے ساتھ مجلسی زندگی کا روزمرہ بن چکا ہے۔

زمین کا پانچواں حصہ جو انقلاب کے بعد سوویت یونین قرار پایا، وہاں پہلی بار روسی زبان میں ۱۹۲۶ء میں ایک نہایت نکتہ رس فارسی داں اہلِ قلم خاتون کندراتووا نے غالب کی چند رباعیات اور چھ غزلوں کے ترجمے کیے تھے، اکادمی شین برانیکوف نے اردو ادبیات اور ہندوستانی لسانیات پر مقالوں میں غالب کے چند کمزور سے ترجمے جستہ جستہ دے دیتے تھے۔ بس یہ دو نشان تھے جن سے وسط ایشیا کے فارسی داں حلقوں کو غالب کا سراغ ملا۔ لیکن اس سراغ سے کسی نے کام نہ لیا۔

غالباً ۱۹۵۷ء کے شروع میں مجھ کو ماسکو میں دو اتفاق ایسے پیش آتے جو آج بھی یادداشت میں تازہ ہیں۔ مشرقیات کے مطالعہ اور تحقیق کے سب سے بڑے عالمی مرکز "انسٹی ٹیوٹ دستوکو ویدینا (ماسکو) نے دو تین گھنٹے کے لیے کسی مشورے کے لیے طلب کیا۔ پہنچا تو پروفیسر احتشام حسین کی ہندی تالیف "اردو ادب کی تاریخ" کھلی رکھی تھی، روسی میں اس کا ترجمہ ہو رہا تھا یا ہو چکا تھا، تاہم غالب کے اشعار ترجمہ ہونے باقی تھے، یا ان کے ترجموں کی تصدیق ہونی تھی۔ ایک صاحب، جنہوں نے بعد میں اردو ادب

کی مختصر تاریخ روسی زبان میں لکھ کر شائع کی۔ (یہ کتاب 'لترا تورا اردو' کہلاتی ہے صفحات ۲۳۰. اس کے دو مولف ہیں: نکولائی گلے بوف اور الکسی سوخاچوف۔ یہ مختصر کتاب اس موضوع پر سب سے پہلی اور اہم تالیف ہے جو ۱۹۶۰ء میں ماسکو سے شائع ہوئی تھی) بے اختیار قہقہے لگا رہے تھے، اور اس قسم کے اشعار کا اپنا ترجمہ پڑھ کر اپنے رفیقوں کو سُنا رہے تھے:

دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی

حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں
مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو میں

سوال یہ تھا کہ غالب نے کیا اِسی قسم کی شاعری کی ہے کہ نگاہِ یار پہلے نگاہ سے ٹکرائی، پھر دل میں اور وہاں سے نیچے جگر میں اُتر گئی؟ کیا دل اور جگر کی الگ الگ پٹائی کرنے کے لیے کرائے کا آدمی یا اردلی ساتھ رکھنا ضروری تھا؟ مگر اس کے لیے پنشن کی رقم پوری نہیں پڑتی تھی؟ ارے اس انداز کے تو ہمارے یہاں جس توشکی گلے جاتے ہیں۔ جو دیہاتی لڑکیاں خود ہی گھڑ لیتی ہیں اور میلوں ٹھیلوں اور تہواروں میں گا کر لوگوں کو ہنساتی ہیں۔

دوسرا واقعہ "انٹرنیشنل تعلقات کے انسٹی ٹیوٹ" کی ایم اے کلاس میں پیش آیا جہاں منٹو پر کچھ کہتے کہتے میں نے غالب کا ایک مصرعہ پڑھا اور اُسے روسی میں سنایا تو ایک طالب علم وکٹر کالیگن نے نہ صرف شعر پورا کیا بلکہ غزل کے کئی شعر سنا ڈالے خود وجد کیا اور مجھے حیرت میں ڈالا۔

ابھی ان چٹکلوں کو دس برس نہ گزرے تھے کہ غالب کے فارسی کلام کا مجموعہ روسی رسم خط (تاجیک) میں بڑی تعداد میں شائع ہوا اور ہاتھوں ہاتھ نکل گیا۔ ازبک زبان (ترکستان) میں انتخاب کا ترجمہ ہوا اور غالب اپنے دادا کے وطن سمرقند کے اہلِ سخن میں پہنچ گئے۔ اسی نوجوان کالیگن نے ۱۹۶۲ء کے مشرقی سالنامے میں ایک

بیش قیمت مضمون لکھا اور ہندوستانی ادبیات پڑھنے والوں کے دلوں میں غالبؔ کی عظمت نقش ہونے لگی۔

انہی گلے بوف صاحب نے غالبؔ کے تازہ تراجم اور مفہوم اس طرح پھیلانے شروع کیے کہ وہ غالبوف یا گالبوف کے نام سے پکارے جانے لگے۔ غالبؔ کی دشواریوں میں دلکشی کا راز کھلنے لگا۔

۱۹۶۸ء میں تین مختلف علمی اور اشاعتی اداروں نے غالب پر کام کرنے کا بیڑا اٹھایا۔ ایک تو اردو انتخابِ غالبؔ کا منظوم ترجمہ، جہاں حافظ، خیام، سعدی، نظامی اور جامی روسی نظم کے لباس میں پہنچ چکے تھے وہاں زمین ہموار تھی۔ لیکن غالب ان سب کی وراثت پانے کے علاوہ ایک اور جہانِ معنی بھی چھپاتے ہوتے تھا جو اندازِ بیاں اور کی ڈور تھامے بغیر ہاتھ نہ آتا۔ مثلاً مشہور غزل کے یہ اشعار: ؎

رو میں ہے رخشِ عمر، کہاں دیکھئے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

ہے غیبِ غیب، جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز، جو جاگے ہیں خواب میں
اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

بزرگ شاعرہ پوپووا کو اپنی رو میں بہالے گئے۔ انہوں نے وہ روسی زبان میں ادا بھی خوب کیے۔ لیکن "ساقی کوثر کے باب میں" اور "لذتِ غذب" میں غیر شاعرانہ معلوم ہوتے اور رہ گئے۔ یہ مجموعہ نکلا تو اس کی شایانِ شان قدر ہوئی کیونکہ انتخاب میں اس پہلو کا لحاظ رکھا گیا تھا اور کوئی غزل پوری شامل نہیں تھی۔

دوسرا مجموعۂ مضامین کم و بیش ساڑھے تین سو صفحات میں تیار ہوا۔ اس میں غیر ملکی خصوصاً ہندوستانی اہلِ قلم کے مضامین کو اہمیت دی گئی اور تیسرا مجموعہ اردو فارسی کلام کے انتخاب کا لفظی یا علمی ترجمہ ہے۔

اب تک یہ خیال عام تھا کہ غالبؔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت، غدر یا جنگ آزادی میں دل سے شریک ہوتے۔ علمی تلاش نے جو پردہ اٹھایا تو غالبؔ کی سماجی حیثیت پر ضرب لگتی نظر آتی، اور وہ جو فنکار کی ہستی اور شعور، وجدان اور ایمان، سماجی اور فنی وجود کے اندر کی کشمکش چلی آتی ہے۔ وہ غالبؔ کے ہاں بھی ابھر کر سامنے آئی اور بحث کا دروازہ کھلا۔ ۸۰ برس کے عالم مشرقیات مورخ ڈاکٹر دیاکوف نے اس سے متعلق روسی نقطۂ نظر پیش کرنا چاہا تو بحث کے بعد انہیں اپنی رائے بدلنی پڑی۔

غالبؔ کا تصوف ایک فلسفیانہ نقطۂ نظر ہے یا محض اخلاقی برتاؤ میں وسعت اور آزادروی کا فکری جواز؟ یہ ایک اور مسئلہ اٹھا۔ اسلامیات اور اس کے فلسفے پر ڈاکٹر گوردون پلونسکایا اتھارٹی کا درجہ رکھتی ہیں۔ انہیں یہ دشواری درپیش تھی کہ فکری اعتبار سے غالب صوفیا کے کس حلقے یا کس مکتبِ فکر کی صف میں بٹھائے جائیں۔ شیفتہ کا بیان (یادگارِ غالبؔ) ہے کہ غالبؔ تصوف کا گہرا مطالعہ رکھتے تھے اور باریک گرہوں کو آسانی سے سلجھا دیا کرتے تھے۔ صوفیائے کرام سے غالب کے کہیں معتقدانہ اور کہیں بے تکلفانہ تعلقات بھی اس کے ثبوت میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔ لیکن کبھی وہ خود کو صوفی شمار کرتے ہیں کبھی "نجوم و تصوف کو صرف چاشنی کے لیے لگا رکھا ہے، ورنہ اس میں کیا رکھا ہے" کا اعتراف کرتے ہیں، کہیں وحدت وجودیوں کی آخری صف میں کھڑے ہیں اور کہیں اس پہ اصرار ہے کہ:

دم از وجودک زنپ زنند بے خبراں
چرا عطیۂ حق را گناہِ ما گویند

یعنی ہمارا یہ وجود، یہ فریادی نقش ہرگز نہ تو گناہ ہے، نہ گناہِ اول کی پیداوار، یہ تو بے خبروں کے کہنے کی باتیں ہیں، موجودہ زندگی، آدمی کی یہ ہستی خدا کا عطیہ ہے، نعمت ہے اور اس نعمت کو کلی سمجھ کر دیکھنا برتنا چاہیے ؎

نہیں نگار کو الفت، نہ ہو نگار تو ہے
روانیِ روشِ و مستیِ ادا کہیے

تصوف کی جو ہند۔ ایرانی شاخ ہے، جس سے ہندوستانی بدھ مت، ویدانت، ایرانی معنویت کے رشتے آ کر مل جاتے ہیں اور جس نے بعد میں چار مکاتیبِ فکر (چشتی، سہروردی، قادری، نقشبندی) پیدا کیے۔ ان میں سے کسی سے غالبؔ پوری طرح مطابقت نہیں رکھتے۔ البتہ انسانی سماجی معاملات میں وہ تصوف کی اخلاقیات برتتے ہیں اور مذاہب کا اختلاف تو ایک طرف رہا، وہ خیر و شر کی دوئی کو بھی غیر اسلامی غیر صوفیانہ شمار کرتے ہیں۔ وہ اسے زرتشتی فکر کا دُم چھلا گردانتے ہیں۔ خیر و شر کا امتیاز اٹھا دینے کو اپنی توحیدی فکر کی شرطِ اوّل قرار دیتے ہیں۔

غالبؔ کی اس فکری رنگا رنگی نے ان اہلِ علم کی دلچسپی اور تفکر کا سامان پیدا کیا جو اُسے ٹکسالی تصوف کا ایک کھرا سکّہ قرار دینے پر بضد تھے۔

غالب کے فلسفیانہ شعور پہ کئی ہندوستانی اور پاکستانی اہلِ قلم نے محنت کی ہے۔ خلیفہ عبدالحکیم اور شوکت سبزواری نے تو مستقل تصانیف چھوڑی ہیں۔ لیکن عقلیت، فن اور غم کے مثلث پر غالبؔ نے جو گھوم پھر کر ہمارے فکر انگیز اشارے کیے ہیں، وہ اسپنوزا اور ڈیکارٹ سے شوپنہار تک کا مطالعہ کرنے والوں کے لیے غور و فکر کی بڑی گنجائشیں رکھتے ہیں۔ غالبؔ نے عقلیت کی جو تعبیر بیان کی ہے وہ انہیں یورپ کے ان عقلیت پسندوں کی صف میں کھڑا کر دیتی ہے جو مذہبیت سے لامذہبیت یا دہریت تک جا پہنچے، اور غم کو خرد آموز کہنے میں وہ دنیا کے غم پسند مفکر شاعروں کی آواز میں آواز ملا دیتے ہیں۔ اس پہلو سے غالب کے ہاں صرف گنے چنے اشعار نہیں بلکہ مسلسل مربوط اشعار ملتے ہیں جو فکری تسلسل کا پتہ دیتے ہیں۔ اس طرح غالبؔ اپنے غیر ملکی پڑھنے والوں میں ان لوگوں کا دامنِ دل کھینچ لیتے ہیں جنھوں نے فلسفہ اور ادب کی تاریخ کا ایک سچا مطالعہ کیا ہے اور یہاں پہنچ کر ان کی زبان کی گرہیں بے حیثیت ہو جاتی ہیں۔۔ یہاں پھر ایک دلچسپ واقعے کا بیان ضروری ہے۔

۱۹۶۷ء میں جب طے پایا کہ روس سے غالب کے اردو اور فارسی انتخاب کا ایک مستند ترجمہ مع تعارف و حواشی تیار کیا جائے تو فارسی والی ٹکڑی میں (ایک آذربائیجانی علیئیف، ایک روسی پری گارینا اور ایک ایرانی آذر کے علاوہ ایک افغانی کو بھی شامل کیا گیا تھا) کلیاتِ فارسی کے قصائد و قطعات والا حصہ زیرِ بحث تھا کلیات

کا یہ کم از کم آدھا حصّہ ہے۔ افغان امیر زادے نے وہ کتاب میز پر پٹک دی، یہ کہہ کر کہ جس وقت ہندوستان برطانوی غلامی کے شکنجے میں جا رہا تھا، دہلی میں بیٹھا ہوا یہ ترکِ ہندی انگریزوں کے ایک ایک عہدیدار اور اہلکار کی مدح میں زمین آسمان کے قلابے ملا رہا تھا۔ لاحول ولا قوۃ، یہ بھی کوئی قومی شاعر ہے؟ دوسرے صاحب نے غزلوں پر کام کرنے کے بعد فرمایا کہ محنت رائیگاں جاتے گی کیونکہ غالب کے ہاں بعض غزلیں تو محض ردیف بھرنے کے لیے لکھی گئی ہیں، مثلاً "برقص" والی غزل "ص" کے حرف سے کسی قافیے ردیف کی غزل نہ تھی، شاعر نے یہاں یہ غزل بھر دی۔

۱۹۶۸ء میں مجھے بھی ان دوستوں کے ساتھ کام کرنے کا اتفاق ہوا۔ "برقص" والی یہی غزل ہم نے آن بان سے اوروں کو سنائی اور اس کا جو مفہوم ہم پر کھلا تھا، بیان کیا۔ قدرت خدا کی کہ ہزاروں میل دور بیٹھی ہوئی، اپنے وقت کی جرمن علامہ اینے ماری شمیل ہارورڈ سے دہلی آئیں تو خاص اسی غزل پر مضمون لکھ کر لائی تھیں اور وہ اس کیفیت پر جھوم رہی تھیں کہ زندگی اور فن کا کیا باریک نکتہ اس شاعر نے پکڑا ہے۔

چوں عکسِ پل بسیل، بذوقِ بلا برقص
جا را نگاہ دار و ہم از خود جدا برقص

(بہاؤ کے اوپر مصائب و مشکلات کا ذوق لیے ہوتے یوں رقص کرو جیسے پل کا عکس دریا کی روانی پر۔ اپنی جگہ مضبوطی سے تھامے اور اپنے وجود کی تہوں سے نکل کر خود کو فن میں گم کر کے ناچو۔ غالبؔ)

اس میں خودی اور بے خودی کے اس باہمی، اندرونی ربط پر حرفِ آخر کہہ دیا گیا ہے جو ہر ایک رقاص یا فنکار کو زندگی کے مصائب اور عالم جلوت و خلوت میں پیش آتا ہے۔ یہ وہ CONFLICT ہے جسے غالب نے عقلؔ، غم اور فن کے باہمی رشتے کی روشنی میں واضح کر دیا ہے۔

میں نے کسی موقع پر جب یہ پوری غزل اپنی تشریح کے ساتھ ایرانی اہل علم کے گوش گزار کی تو انہوں نے صرف یہ کہا کہ ہاں، مفہوم تو نکلتا ہے، لیکن ہم غزل کے شعر میں "عکسِ پل" کی تشبیہہ نہیں دیں گے۔

یوں گویا غالب کے شعور نے اہل شعور کو گرویدہ کیا۔ ۱۹۶۹ء ختم ہونے سے پہلے ایران نے کلیاتِ فارسی غالب کا ایک عمدہ نسخہ ٹائپ میں شائع کر دیا اور لندن سے رالف رسل اور خورشید الاسلام کی مشترکہ تالیف "غالب" (جلد اوّل) نکل آئی جس میں غالب کے اشعار اور خطوط کے اقتباسات جوڑ کر اپنے عہد میں شاعر کے سارے اہم پہلو اجاگر کر دیے گئے ہیں اور مولفین نے اپنی طرف سے کچھ کمی بیشی بھی نہیں کی ہے۔ یونیسکو کی طرف سے شائع ہونے والی اس قابلِ قدر تالیف نے انگریزی ادبیات سے واقف کار دنیا کو آدھا غالب بخش دیا۔ اب کام رہ گیا اس کی شاعری کے اعلیٰ تراجم کا جس پر کئی کوششیں برطانیہ اور امریکہ میں ہو چکی ہیں اور اب تک تشنۂ تکمیل ہیں۔

اینے ماری شمیل کا موضوع اسلامیات اور اقبال ہیں، میلان (اٹلی) کے لائق پروفیسر الیساندر بوزانی کا خاص موضوع فارسی شاعری اور بیدل ہیں، چیکوسلواکیہ میں یان ماریک اور ملینا انووا کا موضوع اردو ادب اور ۱۹ ویں، ۲۰ ویں صدی کی ادبی تحریکیں ہیں لیکن ان میں جس جس نے غالب کا نقاب سرکایا وہ اس کی باریکی، بلند پروازی اور تازگی یا شگفتگی کا قائل ہو گیا اور اب ان حضرات نے غالب کو اپنے مطالعے کے خاص موضوعات میں شامل کر لیا ہے۔

فروری 1973ء

محمد حسن

غالب اور جدید ذہن

غالب کئی نسلوں کے شاعر ہیں۔ ایک تو ان کی اپنی نسل تھی جس کے درد و داغ، جستجو و آرزو کو انہوں نے اپنی شاعری میں پوری دردمندی اور کیفیت کے ساتھ سمو لیا۔ دوسری ان کی پیش رو نسل تھی جس کی تہذیبی وراثت کو غالب ماضی کے سپرد نہ کر سکے اور اس کے کچھ حصے کو حال کی توانائی اور زندگی بخش گئے۔ تیسری وہ نسل تھی جو ان کے بعد، ان کے دور کی عصری کیفیات سے بے خبر یا بے نیاز ہو کر بھی غالب کو اپنے دور کا شاعر جان کر ان سے لطف اندوز ہوتی رہی ہے۔ اس ابدیت میں غالب ہی کا نہیں، غالب کے شارحوں اور نقادوں کا بھی ہاتھ رہا ہے جنھوں نے غالب کی شاعری کو کئی موڑ دیئے۔ اور ہر موڑ نئے دور کی بصیرت اور جذباتی تقاضے سے قریب تر تھا۔

غالب کی سب سے بڑی قوت ان کی تعمیم ہے۔ غزل ہے بھی تعمیم کی زبان اور غالب غزل کے چھوٹے سے سانچے اور محدود لفظیات کو اس انداز سے استعمال کرتے ہیں کہ اس میں نئی جہات پیدا ہو جاتی ہیں۔ ایک ہی شعر میں کئی مطلب نکل آتے ہیں اور ہر طرف امکانات کی نئی راہیں کھل جاتی ہیں۔ حالی غالب کے پہلے نقاد ہیں جس نے اس تہہ داری کے رمز کو پہچانا۔ اس کے بعد سے آج تک غالب کے سبھی قدرداں اس تہہ داری اور تعمیم کے اداشناس رہے ہیں۔ تعمیم نے ان کے کلام کو اپنے دور کی مہر لگنے سے بچا لیا۔ بلکہ شاید یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ غالب کے ہاں وہ موضوعات بہت کم ہیں جو ان کے دور کے واقعات سے متعلق ہیں۔ وہ واقعات کو بھی تعمیم بخش دیتے ہیں اور اس وجہ سے وہ واقعات کے نہیں کیفیات کے شاعر ہیں۔ ان کیفیات کا تعلق بے شک عصری تجربات سے ہے لیکن ان میں کیفیات

کی وہ تعمیم ہے جو اس دور پر بھی گزری ہوں گی اور بعد کے آنے والوں پر بھی۔
غدر ۱۸۵۷ء کو غالب نے رستخیز بے جا کہا اور وہ اس رستخیز کے قلزم خوں سے گزرے ہیں۔ اس دور کی پوری خونخواری، درندگی اور تباہی کو اپنی آنکھ سے دیکھا اور ہر لمحہ دل خون کیا۔ مگر ان واقعات کی تصویریں ان کی شاعری میں بہت بھونڈی ہیں۔ البتہ ان کے مکاتیب میں نہایت خوبصورت اور پر تاثیر ہیں۔ اس آشوب سے جو کچھ کرب انہیں ملا وہ غزل میں کسی اور عنوان سے ڈھل گیا۔ ان کی شاعری ان کے دور ہی کی نہیں آنے والے ادوار کی بھی زبان بن گئی۔

نئی نسل اور غالب کے درمیان بہت سی کیفیات مشترک ہیں۔ لہٰذا وہ غالب کی تعمیم کو اپنے معنیٰ دے لیتی ہے، اور یہ محسوس کرتی ہے کہ غالب ان کے تجربے میں شریک ہے۔ سب سے زیادہ اہم کیفیت وہ ہے جسے بہ یک وقت نشاطِ زیست اور آشوب آگہی سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ نئی نسل آرزومندی سے تائب نہیں ہے اور یہی اس کے کرب مسلسل کا سبب بھی ہے۔ ہر لمحہ وہ سلیقے سے زندگی گزارنے اور زندگی کی ساری خوبصورتی اور لذت کو سمیٹنے کے لیے بے چین ہے۔ اس کی آرزومندی بے پایاں ہے۔ اسی لیے جب خواب چکنا چور ہوتے ہیں اور حقیقتیں خوبصورتی اور لذت سمیٹ لینے میں حارج ہوتی ہیں تو دل شکستگی اور کرب جنم لیتے ہیں اور نشاط اور غم کی آمیزش سے ایک عجیب آمیزہ تیار ہوتا ہے۔ نشاطِ زیست سے دامن نہ چھڑا سکنے والا نہ صوفی ہو سکتا ہے نہ قنوطی۔ وہ بار بار ٹھوکر کھا کر بھی آرزو کرتا ہے اور امید کا سہارا لیتا ہے، اتنی بار کہ اس کو اسی عمل میں لطف آنے لگتا ہے۔ نئی لذت کی تلاش میں گرنا، اٹھنا اور پھر گرنا، یہ بھی کچھ کم مسرت نہیں، شاید یہی زندگی کا خلاصہ ہے۔ یہی آشوبِ آگہی ہے کہ انسان کو اپنی بافت اور دسترس کی حدود کا علم ہو جاتے اور وہ آرزومندی اور نشاط سے بیگانہ نہ ہو سکے۔ غالب زندگی کو پوری اکائی کی طرح قبول کرتے ہیں۔ اس کی مستی اور زہر دونوں کو اپناتے ہیں اور دنیاداروں کی طرح اپناتے ہیں۔ ان کے چہرے پر نہ صوفی کا نقاب ہے نہ فلسفی کا۔ وہ تو ایک کھلا ڈلا وجود ہیں جو ہماری دنیا میں گھل مل جاتا ہے۔ عام انسانوں کی طرح ہنستا بولتا ہوا زندگی کے رنگ و آہنگ سے آنکھیں روشن اور سینہ فگار کرتا ہوا وجود۔

غالب تخالف اور تضاد کے شاعر ہیں اور یہ ادا انہیں نئے ذہن سے اور قریب

کردیتی ہے۔ نئی نسل ایٹمی دھماکے کے بعد کی نسل ہے، جس نے زندگی کے اعتماد اور انسانی وجود کے مستقبل کو ہلا کر رکھ دیا۔ چند ثانیوں میں پوری دنیا تباہ کی جاسکتی ہے اور وہ بھی اسی طرح کہ مدتوں تک کرۂ ارض سے محض زہریلی شعاعیں اور گردباد ہی اٹھتے رہے ہیں۔ اس تباہی کے عمل کو روکنے میں افراد کی خوشی یا ناخوشی کی کوئی اہمیت نہیں اور اگر غلطی سے بھی چند ہائیڈروجن اور ایٹم بم ادھر ادھر جاگریں یا انہیں ادھر سے ادھر منتقل کرنے والے ہوائی جہاز حادثے کا شکار ہو جائیں تو یہ غلطی بھی پوری انسانیت کو تباہ کرسکتی ہے۔ یہ بے یقینی ایسی بھیانک تھی کہ اس نے نئی نسل کا ذہنی رویہ ہی بدل ڈالا۔ زندگی کی تصویر کچھ کی کچھ ہو گئی۔ زندگی ہمیشہ سے ناپائیدار تھی مگر ایسی بھی نہ تھی کہ دم بھر کا بھروسہ نہ ہو۔ اور جب اتنا بھی بھروسہ نہ ہو تو پھر کائنات کو سجانے سنوارنے کے منصوبے فضول، عقیدے بے معنی اور عمل بے کار نظر آنے لگتا ہے۔ عجیب وغریب قسم کے استفہامیے سر اٹھانے لگتے ہیں اور تمام مسلمات مفروضات کی شکل میں ڈھلنے لگتے ہیں۔ تمام اقدار کی شکست و ریخت شروع ہوتی ہے اور زندگی کی ترتیب نو یا زندگی کرنے کے نئے انداز کی تلاش ہونے لگتی ہے۔ ان سب کی ابتدا ہے تشکیک اور اس منزل میں اردو شعروں میں جو سب سے زیادہ مونس اور غم خوار ہوتا ہے وہ ہے غالب۔ جسے صحت مند تشکیک کا امام کہا جاسکتا ہے اس تشکیک میں نئی نسل کو اپنا عکس نظر آتا ہے اور وہ غالب کے آئینے میں بار بار اپنے دل کے کرب اور اپنے ذہنی اضطراب کا نظارہ کرتی ہے۔

غالب کی تیسری اہم خصوصیت ان کی تاب مقاومت ہے۔ وہ بے بضاعت انگریز افسروں، کم مایہ نوابوں اور نیم معزول حکمرانوں کے قصیدے تو لکھ سکتے ہیں لیکن زندگی کے درد وکرب کے آگے ہتھیار نہیں ڈالتے۔ اپنی تمام بے بضاعتی کے باوجود نئی نسل کو بانکپن اور سرکشی عزیز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں مسیحا اور منصور کی علامتوں کا چرچا دوسری تمام علامتوں سے زیادہ ہے۔ اس دور کے ایک مزاج شناس نے یہاں تک کہا ہے کہ بغاوت ہی مناسب ہے TOREBEL IS RIGHT بغاوت دراصل نئی صورت حال میں پرانے لائحہ عمل سے بیزاری اور نئے راستوں کی جستجو سے عبارت ہے بغاوت کو نیا راستہ نہ مل سکے لیکن اس کی جستجو اور حال سے بے اطمینانی اس کے خمیر میں ہے۔ اسی لیے وہ مخالف حالات اور ہمت شکن صورت حال میں بھی کج کلاہی قائم رکھتی ہے اور مایوسی کے

اندھیرے میں بھی خونِ دل کے چراغ جلاتی ہے ۔ غالب غم روزگار کے شکوہ سنج ہیں۔ زندگی کے تاریک پہلوؤں سے وہ ناشناس نہیں۔ کبھی کبھی ایسا لگتا ہے کہ زندگی ان کے لیے ایک کربِ مسلسل ہے اور وہ بازیچۂ اطفال کی لایعنیت سے بیزار ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر غالب نے دامانِ خیال یار ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے، یہ حزینہ لے ان پر فتح نہیں پاسکی ہے۔ زندگی کے خارزار کے کانٹوں سے بھی لطف لیتے ہیں۔ ایک خط میں انہوں نے لکھا ہے کہ میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کر لیا ہے۔ جب کوئی دکھ پہنچتا ہے تو کہتا ہوں خوب ہوا کہ ایک جوتی اور لگی ۔ اپنے کو بہت کچھ سمجھنے لگا تھا۔ یہ اپنے کو غیر سمجھ لینے کا جو رویّہ غالب کے ہاں ملتا ہے، اسی سے ان کی شخصیت میں ایک توازن آیا ہے اور اسی سبب وہ یاس و حرماں کے تاریک ترین لمحات میں بھی سپر انداختہ نہیں ہوتے۔ ان کے مزاج کی غمازی کے لیے یہ چند اشعار کافی ہیں؛

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

سراپا رہنِ عشق و ناگزیر الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

حاصل کے افسوس کے باوجود برق کی عبادت اور ہستی کی الفت ناگزیر ہے واقعہ سخت ہے اور جان عزیز۔

غالب کا باغیانہ کس بل ان کی خود داری اور انانیت کی شکل میں ظاہر ہوا ہے جس نے ان کی شخصیت کو اور بھی دل آویز اور ان کے لہجے کو اور بھی دل نشیں بنا دیا ہے

تا بادہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر
بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم

غالب کی انانیت اور بغاوت نے انہیں ایک سرکشی اور بانکپن بخش دیا ہے۔ مخالف حالات میں اس بانکپن کی حفاظت کے لیے غالب نے مزاح کا پینترا برتا ہے جو ان کی شخصیت کا وسیلۂ دفاع DEFENCE MECHANISM ہے۔ مزاح کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ توازن اور اعتدال سے پیدا ہوتا ہے۔ مختلف جبلتیں اور

جذبے جب شخصیت کے اندر ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہوتے ہیں اور شخصیت کو پارہ پارہ کرنے لگتے ہیں تو مزاح ان متصادم عناصر میں توازن پیدا کر دیتا ہے، اسی لیے حسِ مزاح کو تہذیب کا تحفہ قرار دیا گیا ہے۔ ایک نقاد نے لکھا ہے کہ مزاح کی مسیحائی شامل ہوتی تو ہیملٹ اور میکبتھ جیسے عظیم کردار المیے سے محفوظ رہتے کیونکہ ٹریجڈی محض کسی ایک جذبے کے توازن اور اعتدال سے آگے قدم بڑھانے سے پیدا ہوتی ہے۔ غالب سے زیادہ متصادم جذبوں کے درمیان یہ توازن کسی اور اردو شاعر کے یہاں نہیں ملے گا۔ وہ ٹھوکر کھا کر بھی خندۂ زیرِ لب کے ذریعے شکست کو فتح میں ڈھال لیتے ہیں اور یہ معصوم مسکراہٹ انہیں نئی نسل کے مزاج سے قریب تر کر دیتی ہے۔

یہی مسکراہٹ ان کی شخصیت کو 'یک رُخا' ہونے سے بچا لیتی ہے اور وہ عام انسان کی طرح ہمارے اپنے دوست، رفیق اور ہم جلیس نظر آنے لگتے ہیں نئے دور میں جس بے یقینی اور بے بضاعتی کا چلن ہے اس کے پیشِ نظر بلند قامت کردار سب سے زیادہ مشکوک اور مشتبہ ہو گئے ہیں۔ پاکیزگی اور عظمت کے تصورات ناقابلِ اعتبار ٹھہرے ہیں کیونکہ ان کا پیوند اردگرد کے حالات سے نہیں جڑتا، جیسے یہ ہماری اپنی آلودگی اور بے بضاعتی کا منہ چڑا رہے ہیں۔ اسی لیے ان کا ردِ عمل آج کے دور میں مخالفانہ ہوتا ہے۔ غالب عام انسانوں کی خامیوں اور کوتاہیوں سے خالی نہیں، عام انسانوں کی طرح وہ انہیں مختلف حیلوں حوالوں سے چھپانا بھی چاہتے ہیں اور ان کی یہ کوشش عام انسانوں ہی کی کوشش کی طرح مضحکہ خیز ہے جو انہیں فرشتوں اور پیغمبروں بلکہ دانشوروں کی صف سے اتار کر ہم مشرب اور ہمراز کی صف میں لے آتی ہے۔ ان کے آئینے میں ہمارا اپنا کردار بڑا اور دلآویز نظر آنے لگتا ہے اور یہ آئینہ ہمیں اتنا عزیز ہو جاتا ہے کہ اس کی خراشیں بھی بھلی لگتی ہیں۔

غالب کی 'چیستانیت' تک کو اس دور میں قبولِ عام ملا ہے۔ ان کا متداول دیوان پامال ہو چکا تو لوگ نسخۂ حمیدیہ کے کلامِ منسوخ کی طرف متوجہ ہوتے۔ ان اشعار میں کچھ نے فکر کی صلابت ڈھونڈھی تو کچھ محض ترسیل کا المیہ تلاش کرتے رہے اس میں شبہ نہیں کہ غالب کا کلامِ منسوخ بھی اظہار کے نئے رموز سے مالا مال ہے۔ اور جا بجا ایسے نشتر موجود ہیں جو دل میں پیوست ہو جاتے ہیں لیکن اس کلام کی حیثیت بڑی

حد تک خام مواد کی ہے۔ شاعر اس خام مواد کو نئی شکلیں دینے اور نئے سانچے میں ڈھالنے کے کام میں لگا ہوا ہے اور اپنے وسیلہ اظہار سے برابر برسرِ پیکار ہے۔

جدید ذہن کے لیے غالب کے ہاں کشش اور تاثیر کا ایک بڑا سبب ان کا لہجہ بھی ہے۔ میر ہمارے سب سے بڑے غزل گو ہیں، اتنے بڑے کہ ان کی بڑائی کو خود غالب نے مانا ہے۔ مگر ان کا لہجہ سرگوشی اور خود کلامی کا ہے۔ بڑا نرم، شائستہ اور مہذب۔ مگر پڑھنے یا سننے والا اس لہجے میں شریک ہونا چاہے تو اسے میر کی شخصیت کا لبادہ خود اوڑھنا ہو گا۔ صرف ٹوٹے ہوئے لمحات میں اس لہجے کو بے اختیارانہ اپنایا جا سکتا ہے۔ غالب نے سرگوشی اور خود کلامی کے دائرے سے آگے قدم بڑھایا مگر اسے تخاطب یا تقریر نہیں بنایا محض اظہار کی سطح تک جا ٹھہرے۔ تخاطب اور تقریر کے لیے منبر کی اونچائی چاہیے، اور مخاطب سے یہ دوری یا بلندی انہیں گوارا نہیں، اس لیے غالب کا لہجہ نہ خود کلامی کا ہے نہ تقریر کا۔ وہ دوستوں کے دوست اور یاروں کے یار ہیں اور اپنے حزن و نشاط کی باتیں کھلے ڈھکے انداز میں کہتے جاتے ہیں۔

اس پر مستزاد ان کے کلام کا تنوع اور رنگا رنگی جو نئی نسل کے تقریباً ہر مزاج کے لیے کشش رکھتی ہے۔ غالب ایک انوکھا آئینہ خانہ ہے جس میں ان کے دور کی رنگ برنگی تصویریں ہیں مگر ان تصویروں کی پہچان صرف ان کے دور پر ختم نہیں ہوتی اس کا سلسلہ آج سو سال سے زیادہ وقت گزر جانے پر بھی جاری ہے۔ آج کا دور بھی ان تصویروں میں اپنے آپ کو پہچانتا ہے اور حیرت میں رہ جاتا ہے کہ سو سال پہلے اس کا کرب اور اضطراب اس کی اندرونی خلش کا نقشہ کیونکر کھینچا گیا۔ سو سال سے زیادہ ہوتے جب یہ آوازیں ابھری تھیں جو آج بھی ہمارا پیچھا کر رہی ہیں اور جن میں آج بھی نئی نسل اور نئے ذہن کو کچھ مانوس آہنگ، کچھ جانے پہچانے لہجے، کچھ شناسا صدائیں سنائی دیتی ہیں، ان میں گرمی اور حلاوت ہے، نرمی اور تیکھا پن ہے جو دامن گیر ہوتا ہے۔ اس میں غالب کی پیغمبرانہ پیش گوئی اور مستقبل شناسی کو دخل ہو یا نہ ہو، انسان اور کائنات کے ابدی تعلق کو ضرور دخل ہے، جو غالب کی شاعری کا موضوع بنا۔ غالب نے انسان کو جس چوراہے پر کشمکش میں مبتلا چھوڑا ہے

ابھی تک انسان وہاں سے آگے نہیں بڑھا ہے۔ حیرت اور کشاکش نے آج بھی اس کا پیچھا نہیں چھوڑا ہے۔ انسانی جبلتوں کے رمز شناس کلام میں اسی بنا پر نئے ذہن کو ایک کشش محسوس ہوتی ہے اور نیا ذہن آج بھی غالب سے مسحور اور سرشار ہے۔

■■

مارچ 1973ء

فیض احمد فیض

غالب کی ایک اردو غزل

غالب کے شعر، ذات اور فکر کے عمومی پہلوؤں پر اس قدر تفصیل سے اور اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ اس پر اضافہ شاید محال ہو۔ اس لیے میں آج غالب کی ایک غزل کے متعلق آپ سے کچھ گفتگو کرنا چاہتا ہوں۔

غزل پر عام اعتراض یہ ہے کہ اس میں وحدت یعنی یونی ٹی کا کوئی عنصر نہیں جاتا بلکہ یہ متفرق خیالات اور جذبات کو محض بحر، ردیف اور قافیہ کی رسی میں ٹانکنے کا نام ہے، اور اس میں کسی قسم کا تسلسل یا ربط نہیں ہوتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ تاثر صحیح نہیں ہے۔ دوسرے یا تیسرے درجہ کے غزلیہ کلام کے بارے میں تو یہ بات کہی جا سکتی ہے اس لیے کہ اس نوع کے شاعر تو محض قافیہ بندی کرتے ہیں لیکن جو اچھا اور سنجیدہ غزلیہ کلام ہے اس کے بارے میں شاید یہ اعتراض صحیح نہ ہو، اور غالب کے بارے میں تو یہ یقیناً صحیح نہیں ہے، غالب تو قافیہ بند شاعر نہیں تھے، چنانچہ وہ کہتے ہیں:-

غالب نبود شیوۂ من قافیہ بندی
ظلمیست کہ بر کلک و ورق می کنم امشب

وہ تو کلک و ورق پر یہ ظلم کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ محض متفرق مضامین کو یکجا کرنا غالب کو اچھا نہیں لگا ہوگا۔ اتنا ضرور ہے کہ غزل میں جس قلم کی وحدت پائی جاتی ہے وہ مضمون یا خیال کی وحدت نہیں ہوتی بلکہ اس چیز کی وحدت ہوتی ہے جس کو آپ موڈ کہہ لیں یا ایک کیفیت کہہ لیں۔

آپ اگر غالب کے کلام پر نظر ڈالیں تو ان کے پختہ زمانے کے کلام میں دیکھیں گے کہ ہر غزل قریب قریب ایک ہی موڈ کی ہے، یا ایک ہی کیفیت کی حامل ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ اس موڈ کی بھی جو مختلف کیفیتیں ہیں ان میں بھی ایک ترتیب پائی جاتی ہے اور اسی کی ایک

مثال میں اس وقت پیش کرنے والا ہوں. لیکن ظاہر ہے وحدت کا یہ عنصر بالکل بین اور جلی نہیں بلکہ غزل کا یہ تسلسل باطنی ہوتا ہے جو محض محسوس کیا جا سکتا ہے. ظاہری طور سے اس کی دو صورتیں ہیں. ایک تو بحر کا انتخاب دوسرے زمین یعنی قافیہ اور ردیف کا انتخاب.
یہ بالکل واضح بات ہے کہ آپ کوئی بہت اداس مضمون کسی چلتی ہوئی دھن میں نہیں گا سکتے. اس میں وہ آہنگ پیدا نہ ہوگا جو مقصود ہے. بحر کا انتخاب اپنی جگہ پر متعین کرتا ہے کہ اس غزل کا موڈ کیا ہے؛ یا غزل کی کیفیت اس بات کا فیصلہ کرتی ہے کہ اس کے لیے کونسی بحر موزوں ہے. دوسرے یہ کہ جو زمین یا قافیہ ردیف اور خاص طور سے ردیف انتخاب کی جاتی ہے اس سے بھی ایک خاص لگاؤ ہوتا ہے اس جذبہ یا کیفیت کا جس کے تحت وہ غزل وارد ہوئی اور لکھی گئی ہے.

جس غزل کا میں آپ سے ذکر کرنا چاہتا ہوں وہ غالباً غالب کی سب سے طویل اور ان کی فکر و تکنیک کی سب سے نمائندہ غزل ہے. سترہ اشعار کی یہ مشہور غزل آپ کو ضرور یاد ہوگی:

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

اس غزل میں شروع سے آخر تک ایک ہی بنیادی مضمون اور ایک بنیادی کیفیت ہے. بلکہ یہ بالکل ایک راگ یا ایک میوزیکل کامپوزیشن یا ایک فلم کی طرح ہے. اس کے مختلف ٹکڑے اور سکوینس ہیں جن کی اپنی جگہ الگ ایک ترتیب بھی ہے اور اپنی اپنی جگہ ان کی ایک الگ نوعیت بھی.

میں نے اس پوری غزل کو اس طرح تقسیم کیا ہے. پہلے تو اس کا مطلع ہے. اسے آپ موسیقی کی زبان میں یوں کہہ لیں کہ مطلع سے کھرج کا سر قایم کیا گیا ہے یا اس سے تمہید قائم کی ہے اس ساری کیفیت کی جو کہ بعد میں تحریر میں آئی ہے، یا اس کو بنیادی موضوع کہہ لیجیے:

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

اس شعر میں سوچنے کی بات یہ ہے کہ مدت ہوئی ہے یار سے ملے ہوئے اور

یار سے خلوت میں ملاقات کیے ہوئے نہیں بلکہ یار کو مہماں کیے ہوئے مدت گزر چکی ہے۔ مہمان کا جو لفظ استعمال کیا گیا ہے اس کے دو پہلو غور طلب ہیں۔ ایک تو یہ کہ کسی اجنبی کو یا کسی ایسے شخص کو مہمان نہیں کہا جاتا جس سے کبھی کبھار ملاقات ہوتی ہو مہمان تو اسی کو کہا جاتا ہے جس سے کافی میل ہو، جس سے ایک پرانا رابطہ ہو، جس سے بے تکلفی کا ایک رشتہ ہو۔ چنانچہ غالب محبوب سے تخلیہ میں ملاقات یا وصال کا ذکر نہیں کر رہے ہیں، جس سے پرانا تعلق خاطر ہے، بے تکلفی ہے، جس کا آنا جانا ہے اور جس سے محض ملاقات نہیں بلکہ مہمانی مقصود ہے۔ مہمانداری کا اپنا ایک لطف ہے جو کہ ملاقات کے لطف پر مستزاد ہے۔ دوسرا پہلو جس کی طرف میں آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں یہ ہے کہ یار یا محبوب کی مہمانداری تخلیہ میں نہیں بلکہ جوشش قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے ہے۔ بات یہ نہیں ہے کہ کوئی اکیلا ملنے آیا ہے بلکہ محفل ہے، بزم ہے اور غالب جس چیز کو یاد کر رہے ہیں وہ وصال یار نہیں بلکہ محفل یاراں ہے۔ انہیں محبوب کے بچھڑ جانے کا نہیں بلکہ محفل کے اجڑ جانے کا دکھ ہے۔ جس بات کے لیے غالب اداس ہیں اور جسے وہ یاد کر رہے ہیں وہ ایک ذاتی ملاقات کا یا کسی سے ان کے ذاتی تعلق کا ذکر نہیں ہے، بلکہ وہ تو ایک پورے طریق زندگی اور بساطِ محفل اور پورے نظامِ زندگی کا رونا ہے جس کو وہ اس غزل کے بعد کے اشعار میں بیان کرتے ہیں۔ یہ غالب کی ذاتی کیفیت نہیں تھی بلکہ یہ اس زمانے کے معاشرے کی اجتماعی کیفیت تھی۔

غالب ایک خاص نظامِ حیات اور طریق زندگی سے واقف تھے۔ انگریزوں کے آنے اور ملک کے غلامی میں چلے جانے کی وجہ سے وہ پرانے نظامِ زندگی کے طریقے اور پرانے آداب محفل رخصت ہو چکے تھے اور ان کی جگہ ابھی کوئی نیا نظام یا زندگی کے نئے آداب وضع نہیں ہوتے تھے۔ چنانچہ انیسویں صدی میں ۱۸۵۷ء کے ہنگاموں سے پہلے اور ان ہنگاموں کے بعد کا جو زمانہ ہے اور اس زمانے کے لوگوں کی جو اجتماعی، دماغی اور جذباتی کیفیت ہے۔ اسے ایک طریقہ سے غالب نے شعر میں بیان کیا ہے کہ مدت سے نہ وہ محفلیں رہیں، نہ وہ آداب باقی ہیں اور نہ وہ یار دوست ہیں جن کی وجہ سے ہماری زندگی میں شادابی اور انبساط کے سامان بہم تھے۔

بزم چراغاں کیے ہوئے والی تمہید کے بعد کرتا ہوں جمع پھر جگر لخت لخت کو

سے سیکوئنس شروع ہوتا ہے۔ یعنی مطلع کے بعد کے سات اشعار کا پہلا سیکوئنس اس کے بعد دوسرا ایک وینس یا ٹکڑا ہے۔ چھ اشعار کا جو شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب سے شروع ہو کر اک نوبہار ناز والے شعر تک پہنچتا ہے۔ اس کے بعد غزل کے آخری تین شعر ہیں جو اختتامیہ ہیں۔

ابھی میں عرض کر چکا ہوں کہ محفل کے برہم ہو جانے اور دوستوں کے بچھڑ جانے کی وجہ سے غالب غمگین ہیں، اداس ہیں، کیونکہ ان ہی کی وجہ سے غالب کی زندگی میں رونق تھی۔ پہلا سیکوئنس، کرتا ہوں جمع پھر جگر لخت لخت کو، والے شعر سے شروع ہو کر پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے، والے شعر پر ختم ہوتا ہے۔

کرتا ہوں جمع پھر جگر لخت لخت کو
مدت ہوئی ہے دعوت مژگاں کیے ہوئے

جب برہم شدہ محفل غالب کو یاد آتی ہے تو ان کا جی چاہتا ہے کہ وہ کیفیت جو کہ محفل کے زمانے میں ان کے قلب و دماغ پر تھی اور وہ موڈ اور جذبہ پھر کسی طرح سے دوبارہ وجود میں لایا جائے تاکہ اس کے اپنے آپ پر دوبارہ وارد ہونے سے شاید وہ پرانی محفل کسی طرح واپس آ جائے۔

اس سیکوئنس کے باقی شعر اسی مضمون پر ہیں کہ وہ شوق، وہ حسرت، وہ طلب اور وہ ہوس جو پرانی محفل کے لوازمات میں سے تھے، انہیں اپنے آپ پر دوبارہ طاری کیا جائے۔ چنانچہ اس شعر پر غور کیجیے:

کرتا ہوں جمع پھر جگر لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوت مژگاں کیے ہوئے

الگ الگ ٹکڑا تو کوئی چیز محسوس نہیں کرتا۔ اس لیے پہلے تو ان جگر کے الگ الگ ٹکڑوں کو یکجا کریں تاکہ اس میں درد کی کوئی ٹیس اٹھے اور اس کی وجہ سے آنکھیں نم ہو جائیں تو پھر وہ محفل کم از کم یاد ہی میں تازہ ہو جائے۔ اس کے بعد کا شعر ہے:

پھر وضع احتیاط سے گھٹنے لگا ہے دم
برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے

کہتے ہیں کہ ایک زمانہ سے صبر اور احتیاط کا دامن ہم نے پکڑ رکھا ہے۔ اب یہ دامن کسی طریقے سے چھوڑیں اور پھر اپنا گریبان چاک کریں تاکہ جنون وجد اور وجدان کی جو کیفیت اس محفل میں ہوتی تھی وہ لوٹ آتے۔ اس شعر پہ غور فرمائیے:

پھر گرم نالہ ہائے شرر بار ہے نفس
مدت ہوئی ہے سیر چراغاں کیے ہوئے

یعنی اپنے نطق سے الفاظ کے بجائے شعلے برسنے لگیں تاکہ ان شعلوں سے اس جذبہ اور شوق کی کیفیت پیدا ہو جو کہ اس محفل سے وابستہ تھی۔ یہ شعر بھی آپ کی توجہ کا طالب ہے:

پھر پرسش جراحت دل کو چلا ہے عشق
سامانِ صد ہزار نمک داں کیے ہوئے

یہاں غالب کہتے ہیں کہ پھر دل کے زخموں پہ نمک چھڑکیں اور اس سے اتنا درد ہو کہ شوق کی پرانی کیفیت واپس آجائے۔ اسی طرح کے یہ تین شعر بھی ہیں:

پھر بھر رہا ہے خامۂ مژگاں بخون دل
سازِ چمن طرازئ داماں کیے ہوئے

باہم دگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب
نظارہ و خیال کا ساماں کیے ہوئے

دل پھر طواف کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے

آخری شعر کے الفاظ غور طلب ہیں جس میں کوئے ملامت کے طواف اور پندار کے صنم کدہ کا ذکر ہے۔ کوئے ملامت سے مراد کوئے یار کو تو کعبہ ٹھہرایا ہے جس کا طواف کرنے کو جی چاہتا ہے۔ اور اپنے پندار اور اپنی انا کو صنم کدہ قرار دیا ہے۔ کوئے یار اور عشق یار تو حقیقت ہے اور اپنے آپ پر جو گھمنڈ ہے اور اپنا جو ذاتی پندار ہے وہ صنم کی طرح باطل ہے۔ عاشقی حقیقت ہے اور خود پسندی ایک کعبہ ہے اور دوسرا صنم کدہ۔ الفاظ میں جو بین السطور رعایت رکھی گئی ہے وہ دیکھنے کے قابل ہے۔ اس شعر میں پہلا سیکوئنس ختم ہوتا ہے۔ اس کے بعد دوسرا سیکوئنس اس شعر سے شروع

ہوتا ہے:

پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب
عرضِ متاعِ عقل و دل و جاں کیے ہوئے

عقل، دل اور جان دار کے شوق چاہتا ہے کہ اب کوئی ایسا خریدار پیدا ہو جس پر وہ سب کیفیتیں طاری ہوں جو پہلے بیان کی گئی ہیں۔ یعنی طلب اس بات کی کہ جگر کے ٹکڑے ٹکڑے ایک جا ہوں، طلب اس بات کی کہ صبر کو چھوڑ کر جنون اختیار کر لیں اس بات کی طلب کہ الفاظ سے شعلے بھڑکنے لگیں، اس بات کی طلب کہ آنکھیں خون سے بھر جائیں اس بات کے جواب میں بیان کرتے ہیں۔ یہ سیکوینس یا منظر نامہ اتنا مربوط اور مسلسل ہے کہ اگر آپ کسی شعر کی جگہ بدل دیں یعنی اوپر کا شعر نیچے یا نیچے کا شعر اوپر کر دیں تو تسلسل ٹوٹ جائے گا، منظر نامہ بگڑ جائے گا اور سیکوینس غلط ہو جائے گا۔ نہ صرف غالب کی اس غزل پر بلکہ ہر سیکوینس کے اشعار میں تسلسل اور ربط ہے چنانچہ:

دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال
صد گلستاں نگاہ کا ساماں کیے ہوئے

یہ تو لینڈ اسکیپ ہے۔ بیک گراؤنڈ اس میں غالب بتلاتے ہیں۔ دنیا ایک گلستاں ہے ہر طرف پھول کھلے ہوئے ہیں اور ہر پھول نہایت حسین اور خوبصورت ہے۔ یہ پس منظر ہے اس واردات کا جس کا ذکر وہ بعد کے اشعار میں کرتے ہیں۔ اس گلستاں میں کیا ہوتا ہے یا غالب کیا چاہتے ہیں وہ اس طرح بیان کرتے ہیں:

پھر چاہتا ہوں نامۂ دلدار کھولنا
جاں نذرِ دلفریبیِ عنواں کیے ہوئے

آگے ذاتی کیفیت شروع ہوتی ہے جو کہ اس لحاظ سے ذاتی نہیں ہے کہ یہی کیفیت بہت پہلے سے اور آج تک لوگوں پر گزرتی آئی ہے۔ اس کیفیت کی پہلی منزل تو یہ ہے کہ محبوب نہ سامنے ہے اور نہ کہیں آس پاس بلکہ نظر سے دور اور غائب ہے۔ اس لیے غائب ذکر کرتے ہیں کہ نامہ دلدار آتا ہے، چونکہ نامۂ دلدار میں عنوان محبوب کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے اس لیے دوست کے حسن اور اس کی محبوبیت کی صرف ایک نشانی ہے اور وہ نامۂ دلدار کا عنوان اور نامہ ہے۔ یہ عنوان بجائے خود اتنا دلفریب ہے کہ غالب کا اسی پر جان چھڑکنے

کو جی چاہتا ہے۔ نہ محبوب کا قرب، نہ اس کا دیدار، نہ اس کا وصال، صرف اس کا خط آیا ہے

اب دوسری منزل کی طرف چلیے:

مانگے ہے پھر کسی کو لب بام پر ہوس
زلف سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوتے

محبوب ہے تو سہی مگر بام پر ہے۔ اس کے پاس نہیں دور بام پر ہے اور جب بام پر ہے تو وہاں سے صرف اس کی زلف سیاہ ہی نظر آ سکتی ہے۔ باقی نقوش پر نظر نہیں پہنچ سکتی، زلف سیاہ کا صرف ایک سایہ سا نظر آتا ہے۔ رخ محبوب کی دوسری تفاصیل نظر سے اوجھل ہیں۔ پہلی منزل میں نامۂ دلدار کا ذکر، اور دوسری منزل میں دور سے دیدارِ یار کا ذکر۔ اب تیسری منزل یا تیسرا مرحلہ یوں بیان ہوتا ہے:

چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوتے

محبوب اب بام سے اتر کر سامنے آ گیا ہے، مقابل ہو ... اگر مقابل میں ہے تو جس طرح بام پر سب سے نمایاں چیز زلفِ سیاہ تھی۔ اسی طرح اپنے سامنے ہونے پر سب سے نمایاں چیز ظاہر ہے کہ دشنۂ مژگاں ہے۔ چہرے کے نقوش میں سب سے جاذب نظر اور دلکش چیز محبوب کی آنکھیں ہی ہو سکتی ہیں۔ اس کے بعد ملاقات کا بیان ہے۔ یہ چوتھی منزل ہے:

اک نوبہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوتے

نامے کے بعد دیدار، دیدار کے بعد ہم نشینی، ہم نشینی کے بعد ہم پیالگی۔ یعنی بے تکلفی کی یہ صورت ہے کہ اب چہرہ فروغ مے سے گلستاں کیے ہوتے ہے۔

مقابل ہونے اور ملاقات کے بعد محفل آرائی اور یاروں کے ساتھ ہم نشینی کی طرف اشارہ ہے۔ اس غزل کا مطلع اگر آپ پھر ایک بار یاد کر لیں تو محسوس کریں گے کہ جوشِ قدح کے بعد اب کسی قسم کا ابہام یا دھندلکا باقی نہیں رہتا۔ اگر موسیقی کی اصطلاح استعمال کی جائیں تو کہیں گے کہ اس دوسرے سیکوئنس کے سارے شعر چڑھتے ہوئے سر ہیں۔ سیکوئنس اوپر کی طرف جا رہا ہے۔

اب آخری سیکوینس شروع ہوتا ہے جس کے اشعار اتمتے ہوئے سر میں یہاں پہنچ کر غالب کو یہ خیال آتا ہے کہ یہ سب بیکار باتیں ہیں۔ نہ تو محبوب آئے گا، نہ گریبان چاک اور نہ شوق کا وہ عالم ہم پہ طاری ہو گا کہ جس کے لیے ہم بھٹکتے پھرتے ہیں۔ بلکہ غالب اعترافِ شکست کرتے ہیں۔ اس سیکوینس میں تین شعر ہیں:

پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیرِ بارِ منتِ درباں کیے ہوئے

نہ محبوب بام پہ آئے گا، نہ اس کا خط آئے گا، نہ قرب حاصل ہو گا، نہ محفل سجے گی، نہ یار دوست جمع ہوں گے۔ اس لیے کم از کم اتنا تو ہو کہ سر زیرِ بارِ منتِ درباں کیے ہوئے ہم یار کے در پہ پڑے رہیں۔ اس شعر میں کہیں کوئی اشارہ نہیں ہے کہ در کے اندر جانے کی کوئی خواہش ہے۔ شوق اور اضطراب ختم ہو چکا ہے۔ اس لیے اب صرف اتنی اجازت مل جائے کہ ہم اس کے در پہ پڑے رہیں تاکہ محبوب سے کچھ نہ کچھ لگاؤ اور تعلق قائم رہے۔ اگر یہ بھی نہیں ہو سکتا تو:

جی ڈھونڈھتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

اگر درِ جاناں بھی میسر نہیں ہے تو پھر اتنا تو ہو اور اتنی فرصت تو ملے کہ ہم تصورِ جاناں ہی کیے بیٹھے رہیں، اس سے لو لگائے رکھیں۔ غور فرمائیں کہ در پہ پڑے رہنے والا شعر پہلے لکھ دیا جائے یا بیان کر دیا جائے تو نہ صرف اس کے تسلسل میں بلکہ ساری کیفیت اور واردات میں فرق آ جائے گا۔ آخر میں غالب نتیجہ یہ نکالتے ہیں:

غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے
بیٹھے ہیں ہم تہیۂ طوفاں کیے ہوئے

غالب یہ سب فضول باتیں ہیں۔ کیوں یہ قصے چھیڑتے ہو، کیوں محبوب کی یاد دلاتے ہو، کیوں محفل کا ذکر کرتے ہو، جانے دو ان تمام باتوں کو۔ اب اس کے سوا کوئی چارہ نہیں کہ ہم تہیہ طوفاں کر لیں، رونا دھونا کر لیں اور دل کا بخار ہلکا کر لیں۔ اب کچھ ہوتا ہوا تا نہیں ہے اس لیے غالب بہتر یہی ہے کہ تم سارے ذکر اذکار سے پرہیز کرو تاکہ یہ طوفان تھم جائے ختم ہو جائے۔

میں نے بہت سی باتیں اور تشریحیں طوالت کے خوف سے نظر انداز کر دی ہیں۔ بس ایک مختصر سا جائزہ آپ کے غور و فکر کے لیے پیش کیا ہے۔ میرے بیان کیے ہوتے ربط کے نقطۂ نگاہ سے غالب کی کسی بھی مشہور غزل کو پڑھیے۔ اس میں آپ کو اس قسم کا کوئی نہ کوئی تسلسل ملے گا اور وہ تسلسل ایک کیفیت کا یا ایک کیفیت کے مختلف اجزا یا اس کے مختلف پہلوؤں کا ملے گا اور ایک سے زیادہ صورتوں میں ملے گا۔ اس نقطۂ نظر سے اگر آپ کلامِ غالب کا دوبارہ مطالعہ کریں اور تجزیہ کریں تو اور بہت سے نکات جو پہلے شاید آپ کے ذہن میں آتے ہوں مطالعہ کرنے کے بعد زیادہ روشن صورت میں نظر آئیں گے۔

■■

فروری ۱۹۷۴ء

عرش ملسیانی

غالبؔ کے چند باکمال شاگرد

مرزا غالبؔ کی انا پسندی تو ضرب المثل ہے۔ انہیں اپنے متعلق اپنے معصرین کے مقابلے میں کوئی خوش فہمی نہیں تھی بلکہ ایک احساسِ برتری تھا جس کے نشے سے وہ سرشار رہتے تھے۔ اسے ان کا پندار طبعی کہیے یا جودت، بہر حال وہ بات بات میں اس کا ذکر ضرور کرتے تھے کہ وہ کہاں اور کس زمانے میں پیدا ہو گئے۔ وہ اپنے عہد کے لوگوں کو یوں بھی ہر لحاظ سے کم مرتبہ سمجھتے ہوتے خود کو "آدم گزیدہ" کہہ گئے۔ احساسِ برتری کی اس سے بڑی مثال کیا ہو گی کہ انہوں نے ایک فارسی شعر میں یہاں تک کہہ دیا کہ اگر انہیں کسی شاعرِ پیشیں سے توارد بھی ہوا ہے تو اس میں ان کا قصور نہیں، مضمون تو دراصل ان کا تھا، نہاں خانۂ ازل سے ان کا پیش رو اس مضمون کو لے اڑا۔ ملک بھر میں ان کے شاگرد پھیلے ہوتے تھے اور جنہیں صحیح جوہر کی تلاش تھی وہ دیکھتے تھے کہ دلی کے محلہ بلی ماران میں لوہارو خاندان کا میرزا نوشہ اپنی پوری شان جلال سے جلوہ گر ہے۔

ان کے شاگردوں میں بڑے بڑے باکمال شاعر اور ادیب پیدا ہوتے ہیں جن کی تعداد مالک رام نے "تلامذۂ غالب" میں ۱۴۶ درج کی ہے۔ یہاں ہم غالب کے چند شاگردوں کی استاد سے عقیدت کا ذکر کرنے کے ساتھ ساتھ ان کی کسی نہ کسی نادرہ کاری کا ذکر کریں گے یا کسی چیز کو پیش کریں گے جو یا تو غیر مطبوعہ ہے یا اہلِ نظر کی نگاہوں سے اوجھل ہو چکی ہے۔

نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ رئیسِ جہانگیر آباد کے کلام سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ دلی کی زبان پر ناز فرماتے ہیں ؎

شیفتہ اور ستائش کے نہیں ہم خواہاں
یہی بس ہے کہ کہیں ہے یہ زبانِ دہلی

فارسی میں حسرتی تخلص کرتے تھے، اور اپنے کلام پر کیا کیا ناز ہے۔

حسرتی گو سخن خواجہ بلند است ولے
کلکِ ما تیز زبانے دہیانے دارد
حسرتی نازشِ ہند است بشیریں سخنی
ایں چنیں طوطیِ خوش لہجہ بہر جا نبود
حسرتی بادۂ مانشۂ عرفی دارد
می رسد دہلی، اگر نازشِ شیراز کند
جز حسرتی بپایہ از دکس نمی رسید
در حیرتم کہ کار نظیری کجا رسید

اپنے استاد کو کب کم رتبہ کہہ سکتے تھے۔ اُسے سب سے بڑھا دیا۔

از حسرتی شنیدم در بزم نکتہ سنجاں
خوشتر ز طرزِ غالب طرزِ دگر نباشد

منشی بالمکند بے صبر، منشی ہرگوپال تفتہ کے بھانجے تھے۔ پہلے تفتہ سے مشورہ کرتے تھے۔ پھر ان کی وساطت سے مرزا غالب کے دامنِ فیض سے وابستہ ہو گئے۔ دو تین خطوں میں مرزا نے تفتہ کو لکھا ہے کہ بے صبر کا کلام پہنچ گیا ہے، فرصت ملنے پر دیکھوں گا اور واپس کر دوں گا۔ بے صبر بڑے پُر گو شاعر تھے۔ ان کے غیر مطبوعہ کلیات میں چون قصیدے اور غزلیات کا ایک انبار ہے۔ وہ ہر صنفِ سخن پر قادر تھے۔ غالب کی مدح میں انہوں نے ایک قصیدہ لکھا ہے جس کا عنوان "پرکالۂ آتش" ہے۔

جس کا غالب ہے تخلص اسد اللہ ہے نام
یہ تو ہے کفر جو کہیے، کہ ہے یزداں میرا
پر ہے ہادی مرا، رہبر مرا، استاد مرا
قبلہ ہے، کعبہ ہے، دیں میرا ہے ایماں میرا

اسی طرح پانچ چھ تمہیدی شعروں کے بعد سولہ سترہ شعروں کا قصیدہ ہے اس کے بعد ایک اور زمین میں مدح غالب میں اپنی عقیدت مندی ظاہر کرتے ہیں۔

میں اپنے جان و دل سے ہوں فدائے میرزا غالب
مرا پہنا ہے سدا قربان پائے میرزا غالب

برابر سے ہے توام مدعائے میرزا غالب
تمنا ہے اجابت ہو دعائے میرزا غالب

نہ کیوں نام اس کا سب ناموں پہ غالب ہووے دنیا میں،
ہوئی نام آوری پیدا برائے میرزا غالب

اگر ملکِ سخن کی سلطنت بخشے مجھے خسرو
نہ لوں میں کیوں کہ ہوں میں تو گدائے میرزا غالب

کسی کی طبع اسے بے صبر ایسی ہے نہ فکر ایسی
زہے فکر و زہے طبعِ رسائے میرزا غالب

کمال سخنوری ان کے ہر شعر سے نمایاں ہے۔ ایک قصیدہ ہندوستان کی مدح میں بڑا دلچسپ ہے

ایک اور شاگرد شاہ باقر علی بہاری فارسی کے بڑے قادر الکلام شاعر تھے۔ انھوں نے اپنی فارسی شاعری میں تفاخر اور تعلی کے بہت اشعار لکھے ہیں

نہ حزیں ماند نہ عرفی نہ نظیری باقر
تا شود شیفتۂ طرزِ غزل خوانیِ ما

کجاست عرفی و صائب کجا کلیم و حزیں
منم فتادہ دریں جا زہمزباں تنہا

بشعرِ عرفی و صائب نہ یافتم باقر
فصاحتے کہ بہ اندازِ ایں سخن پیداست

ہمنوائیم بہ بلبلِ شیراز
طوطیِ ہند ہم زبانِ من است[1]

می گفت حزیں باقرؔ با عجز و ادب با من
یک شعر چو شعرِ تو موزوں نتوانم کرد

کے حزیں پیشت زندم ہم چہ جائے عرفیؔ است
باقرؔ اشعار خوشت از شعر سلماں شد لذیذ

تعلی کے یہ شعر شاہ باقر علی بہاری کو زیب بھی دیتے ہیں۔ ان کے فارسی کلام کا دیوان ضخیم ہے اور زبان و بیان کی فصاحت کے ساتھ مضمون آفرینی بھی ہے۔

(دیوان باقرؔ مرتبہ سید عطا حسین حیدر آباد دکن)

حبیب اللہ ذکا حیدر آبادی کا مجموعۂ نظم و نثر ۱۸۸۴ میں چھپا تھا۔ اس میں غالب کا ایک رقعہ اردو ذکا کی مدح میں ہے۔ ذکا نے غالب کی مدح میں ایک شعر اپنے رقعہ میں لکھا ہے۔

آنکہ در خدمتِ او خامہ بعرضِ ادب است
شاہِ مردانِ سخن غالب عالی نسب است

غالب کا رقعہ یوں ہے:

"سواد عبارتی کہ والا جناب مستطاب نواب اسد اللہ خاں غالب دہلوی در سالِ ہزار و دو صد و ہشتاد و یک بر پشت مجموعہ نظم و نثر کہ بغرض اصلاح خدمت والا شان فرستادہ شدہ بود بقلمِ خویش رقم فرمودہ اند و پایانِ آں مہر خود زدہ اند۔

یہ کلام کسی بادشاہ کا نہیں، کسی امیر کا نہیں، کسی شیخ شیاد کا نہیں، یہ کلام میرے ایک

---

[1] غالبؔ یہ امیر خسرو کی طرف اشارہ ہے۔

دوست کا ہے اور فقیر اپنے دوست کے کلام کو معرض اصلاح میں بنظر دشمن دیکھتا ہے۔ جب تملق نہیں، مدار انہیں تو جو مجھ کو نظر آیا ہے بے حیف و میل کہوں گا۔ نثر میں نعمت خان عالی کے انداز کا احیا کیا ہے، مگر پیرایہ کچھ اوس سے بہتر دیا ہے۔ قصائد میں انوری کا چربہ اٹھایا ہے مگر طبیعت نے اچھا زور دکھایا ہے۔ غزل میں متاخرین کا انداز عاشقانہ سوز و گداز منشی حبیب اللہ ذکا سخنور ہمہ دان یکتا لفظ طراز معنی آفریں، آفریں، صد آفریں، صد ہزار آفریں۔۔۔ (غالب ۸، ۱۲ھ)

تعلی ہمیں بہادر شاہ ظفر کے یہاں بھی ملتی ہے

اے ظفر ایک ہے تو فن سخن میں استاد
کیوں نہ قائل ہوں ترے ناسخ و آتش دونوں
بلکہ گر ہوتے نظیری و ظہوری بھی آج
کرتے ہر شعر کو سن کر ترے عش عش دونوں

نواب یوسف علی خاں ناظم نے ایک ہی شعر میں اپنی اور استاد دونوں کی تعریف کی ہے۔

مبداء فیاض سے ناظم ہیں دونوں بہرہ یاب
میں بھی ہوں استاد کے حسن طبیعت کا شریک

سید غلام حسین قدر بلگرامی غالب کے ایک اور باکمال شاگرد ہوتے ہیں انہوں نے اپنے لکھنوی استادوں کے ساتھ غالب کا بھی ذکر ایک رباعی میں کیا ہے۔

سیکھے سحر و برق سے بندش کے بند
پھر غالب و بحر نے بتائے پیوند
مجھ سا بھی زمانے میں نہ ہوگا اے قدر
بدنام کنندۂ نکو نامے چند

قدر، بحر اور غالب دونوں سے اصلاح لیتے رہے۔ دہلی کی سادگی اور لکھنؤ کی ادا آپ کے کلام میں موجود ہے۔ کلیات قدر ۱۸۹۱ء میں شائع ہوا۔ تمام اصناف

سخن پر قادر تھے۔ کلیاتِ ضخیم ہے۔ تاریخ گوئی میں ملکۂ خاص ہے۔ سرکارِ نظام میں ملازمت و مصاحبت بھی پائی تھی۔ تو تارام شایاں نے مہابھارت کا جو منظوم ترجمہ کیا ہے۔ اس کی تاریخ کہی ہے:

مہابھارت کہی شایاں نے جس دم
ہوئی بس دھوم اس کی جابجا خوب

ٹپکتی ہے فصاحت وہ روانی
معانی خوب، بندش خوب، ادا خوب

شنیدہ کے بود مانند دیدہ
وہ قصہ میرا دیکھا ہے کہا خوب

جو پوچھی قدر سے تاریخ اس کی
جھکا کر سر کہا کیا خوب کیا خوب

______ ۱۲۷۸ھ

مرزا غالب کی تاریخِ وفات کا قطعہ پندرہ اشعار پر مشتمل ہے۔ ہر شعر کے پہلے مصرعے سے عیسوی سن ۱۸۶۹ء اور دوسرے مصرعے سے ہجری سن ۱۲۸۵ نکلتا ہے۔

مُرادِ حشر کیا دہلی کا خط تھا (۱۸۶۹ء)
فلک ٹوٹا یہ مجھ پہ آہ ناگاہ (۱۲۸۵ھ)

ختمِ تعمیرِ کیننگ کالج لکھنؤ کا قطعۂ تاریخ بھی ایسا ہی لاجواب ہے وہ مکمل درج ہے:

قطعۂ لاجواب ہدیۂ سید غلام حسنین قدر (۱۸۶۸ء)

گورنر جنرلِ عالی وش لارنس صاحب نے (۱۸۶۸) بجد و جہد کل اٹھارہ سو اڑسٹھ نومبر میں
قومی ڈالی بناتے خیر خود کیننگ کالج کی (") مگر سدِ سکندر جس طرح وقتِ سکندر میں
عمارت بن چلی وہ بنتے بنتے بن گیا کالج (") زمانِ عدل ور زیبرونٹ سرجارج کوپر میں
جو باتمکیں ہیں کرنل ریڈ صاحب مہتمم لائق (") ملک پہلو نشیں ہیں اس رواقِ عرش پیکر میں
سخی دل سرمہارا بہادر منصفِ لائق (") ہے زیبا تے شجاعت دگبجے سنگھ اسمِ دفتر میں

پریسیڈنٹ مہرِ برجِ طاقت کے سی ایس آئی (۱۸۶۸)، کفیلِ حالِ کالج ہیں یہ دانا بخشش زر میں
سعید الملک امیر الدولہ والا نجم ذی ہمت (")، یہ عالی رکن امیر حسن ہیں فتح مکرّر میں
یہ عمانِ سخا وائس پریسیڈنٹ سابق ہیں (")، کوئی ہمسر نہیں جاہ و عروج و شوکت و فر میں
ہے زیبا پایہ ازبس اوج شنکر بخش رانا کا (")، ہیں یہ وائس پریسیڈنٹ داخل اہلِ جوہر میں
ہمایوں مہر ڈپٹی میرزا عباس خاں صاحب — ہیں سرکاری یہ ممبر بحرِ دانش جملہ ممبر میں
ہوئی میرِ عمارت نیک دل کرنل حویش آمیں — دلِ افزا ہے صفائی خوب ہر دیوار ہر در میں
ہیں نعمان خرد و لموڑ صاحب نامی انجینئر — لکھی تھی قطع صنعت ان کی کالج کے مقدر میں
نکو خوام جی ہوائٹ صاحب ام. ای. اس ہیں افسر ہیں — سراپا فر ہے کیننگ کالج ہفت کشور میں
سلامت یا خدا حکام منصور اور یہ کالج — ہیں جب تک نجم و مر افلاک پر موتی سمندر میں
مکمل نظم وہ لکھی ہے قدر بلگرامی نے — ہیں سالِ عیسوی مقصود ہر اک مصرع تر میں

قدرتِ کلام اور قدرتِ تاریخ گوئی کی انتہا ہے۔ اس نظم کے ہر مصرعے سے ۱۸۶۸ء نکلتا ہے۔ ایسے ہی قطعاتِ تاریخ حکیم ضامن علی جلال لکھنوی کی تالیف "گلشنِ فیض" اور امام باڑہ معمرہ حکیم شیخ علی محمد واقع فرنگی محل کے متعلق ہیں۔

غالب نے اپنی زندگی میں اپنی جانشینی کی سندِ اول نواب ضیاء الدین احمد خاں نیر رخشاں کو اور سندِ دوم نواب علاؤ الدین احمد خاں علائی کو لکھ کر دے دی تھی۔ ان کے کلام میں ان کا ذکر بھی آتا ہے۔ علائی کے نام "اردوئے معلیٰ" میں بہت سے خطوط بھی ہیں۔ ان کے علاوہ ایک منظوم رقعہ جو لوہارو آنے کی دعوت کے جواب میں شائع ہو چکا ہے۔ غالب کا یہ زندۂ جاوید مقطع علائی کو زندۂ جاوید کر گیا ہے۔

مجھ سے غالب یہ علائی نے غزل لکھوائی
ایک بیداد گرِ رنج فزا اور سہی!

علائی کا کلام شائع نہیں ہوا۔ اب نواب صاحب لوہارو نے ان کی بیاضیں اور ڈائریاں رضا لائبریری رام پور کی نذر کر دی ہیں۔ انہیں کے شکریے اور اجازت سے ان کا یہ قطع درج ہے:

کل عالمِ اسرار میں عبرت کی نظر سے
گلگشت کا موقع مجھے اے یار بن آیا

دیکھا کہ عجب وادیٔ پرُ خار ہے دنیا
رہرو جو پھرا داں سے سو وہ خستہ تن آیا
اک شور تھا بس بات سمجھ میں نہیں آئی
آیا جو سمجھ میں تو یہی اک سخن آیا
جو صبح کو گلگونہ قبا راہ سے گزرا
وہ شام کو پژمردہ بہ زیرِ کفن آیا

اس قطعے کا دوسرا حصہ بہار یہ ہے۔ علائی بھی غزلوں میں غالب کے معتقد ہیں۔ ان کا ایک مقطع ہے:

ہے علائی یہ غزل کچھ فیض غالبؔ ورنہ میں
بے تکلف ہوں وہ مشتِ خس جو گلخن میں نہیں

شاہ فرزند علی منیری صوفی بھی تلامذۂ غالب میں سے ہیں۔ فرماتے ہیں:

سب تیغ زباں سے انہیں پہچانتے ہیں
غالبؔ ہیں وہ سب اہلِ سخن جانتے ہیں
یہ شیرِ خدا کے نام کی ہے برکت
لوہا اسداللہ کا سب مانتے ہیں

ہیں شعر کے معرکے میں صفدر غالبؔ
ہاتھ ان کے ہے یہ کھیت، ہیں سب پر غالب
اس نام کا پاس ہے خدا کو صوفی
پھر ہوں اسداللہ نہ کیوں کر غالبؔ

منشی ہرگوپال تفتہ سکندرآبادی کے نام غالب کے خطوں سے پتہ چلتا ہے کہ انہیں تفتہ سے کس قدر محبت تھی۔ تفتہ فارسی کے بڑے پر گو شاعر ہوتے ہیں۔ فارسی میں چار دیوان ہیں اور کسی میں بارہ تیرہ ہزار اشعار سے کم نہیں۔ دیوانِ دوم، ۱۸۵۰ء میں کوہ نور پریس لاہور سے بہت خوبصورت چھپا ہے۔ قلم جلی ہے، تقطیع بڑی۔ آخر میں آٹھ صفحوں پر مشتمل غلط نامہ بھی ہے۔ اس زمانے کی حسنِ طباعت

کی ایسی اچھی مثال کم دیکھنے میں آتی ہے۔ اس تتمۂ ماضی کی زمینوں میں سہ غزلے
اور چہار غزلے بھی ہیں کچھ مثالیں درج ہیں :

سعدی : مرو سیمینا بصحرا می روی
لیک بدعہدی کہ بے ما می روی

تفتہ : اے کہ بہرِ سیر دریا می روی
گریہ می آید کہ تنہا می روی
خوشترا ز دانائیت نادانیت
آمدی از سہو و عمدا می روی

اسیر : گر اسیرِ حیرت ما نیستی
نیستی مردِ تماشا نیستی

تفتہ : خاک بر سر خار دریا نیستی
اے دلِ ما تو دل ما نیستی
تا ز غیرت تفتہ بر جانت چہ رفت
جو ئمنت ہر جا و پیدا نیستی

ظہوری : اشک پردازی کُن از گوہر براتے
تشنۂ او گردد از کوثر براتے

تفتہ : کارکن را کار فرما لازم است
چشم تو افسون و افسوں گر براتے
ایں نگویم اے دل از وحشت گریز
شش جہت ششدر تو از ششدر براتے

اپنے بیٹے کی وفات پر انہوں نے قریب تین سو شعر کا درد انگیز مرثیہ لکھا ہے۔
غالب نے بھی اس مرثیے کو دیکھ کر انہیں لکھا تھا کہ کسی صاحب نے اپنے بیٹے کے مرثیے

کی فرمائش کی ہے. تم سے زیادہ دردانگیز مرثیہ کون کہہ سکے گا. تمہیں دس بیس شعر کہہ دو.

یہاں صرف پانچ شعر درج ہیں:

پہ تمبر آنکہ رفت و بخواہر ز رحمے بخستہ جانِ مسکیں پدر نہ کرد
پہ تمبر آنکہ قافلہ اش را بہ پہر زد در نیم رہ ولے بہ برادر خبر نہ کرد
پہ تمبر آنکہ بود چو برخشش سبک عناں گفتم بہ وے قیام دگر لن دگر نہ کرد
پہ تمبر آنکہ بود نہالے دریں چمن آنمایہ شد بریدہ کہ پیدا ثمر نہ کرد

حق ایں کہ او نمرد و دل افگار تفتہ مرد
صد بار تفتہ مرد و دو صد بار تفتہ مرد

غالب کو خلعت ملی تو مرزا قربان علی بیگ سالک نے تاریخ کہی

اسداللہ خاں بہادر را رہبری کرد بخت و اقبالش
داد خلعت گورنر پنجاب مہربانی نمود بر حالش

عیسوی گفتم از سرِ عشرت
خلعتِ ہفت پارچہ سالش

(از، ہنجارِ سالک، مطبوعہ ۱۸۷۱ء)

اس کے بعد مولانا حالی کی ایک تقریظ دیکھئے جو انہوں نے کتاب "معلم الشطرنج" پر لکھی تھی. یہ کتاب منشی راجا بابو دہلوی نے پٹیالے سے ۱۹۰۱ء میں شائع کی تھی. اب تک یہ تقریظ کسی مجموعے میں شائع نہیں ہوئی. اور نہ کسی کو یہ علم ہی ہے کہ مولانا کو اس کھیل سے بھی دلچسپی تھی.

ھوالقدیر

تقریظ از قلم اعجاز رقم. شاعرِ بے مثال سخنورِ باکمال سعدیٔ ہند جناب مولانا مولوی الطاف حسین صاحب حالی پانی پتی.

علم الشطرنج

مصنفہ منشی راجا بابو صاحب دہلوی
(خلف الرشید ماسٹر چھستی لال صاحب مرحوم ڈائرکٹر سررشتہ تعلیم ریاست پٹیالہ)

اس کتاب کو بقدر ضرورت میں نے مختلف مقامات سے دیکھا۔ اگرچہ میرا یہ منصب نہیں ہے کہ ایک ایسی کتاب کی نسبت، جس کا موضوع فن شطرنج بازی ہو، اس کے مضمون کی حیثیت سے کچھ چون و چرا کر سکوں۔ کیونکہ یہ درحقیقت ایک ماہر مشاق شاطر کا کام ہے جو اس فن میں ید طولیٰ رکھتا ہو۔ لیکن چونکہ یہ کتاب اردو زبان میں لکھی گئی ہے اس لیے ہر شخص جو اردو زبان کو سمجھ سکتا ہے وہ کم سے کم اس بات کا حق رکھتا ہے کہ مصنف کی طرز تصنیف و طرز بیان یا کتاب کے مفید و غیر مفید ہونے کے متعلق اپنی رائے ظاہر کرے۔

جہاں تک مجھ کو معلوم ہے آج تک کوئی کتاب ہماری زبان میں شطرنج پر ایسی جامعیت کے ساتھ نہیں لکھی گئی، اور اس فن کے متعلق اس قدر معلومات کا ذخیرہ عام ہندوستانیوں کے واسطے کبھی جمع نہیں کیا گیا۔ ممکن ہے کہ بعض ہموطن اس کتاب کے مفید ہونے میں تامل کریں۔ مسلمان تو اس وجہ سے کہ ان کے مذہب میں لہو و لعب میں مشغول ہونا ممنوع ہے اور دوسرے اس وجہ سے کہ جن لوگوں کو اس کا لپکا پڑ جاتا ہے وہ اکثر اپنے ضروری اور بڑے بڑے فرائض کو شطرنج پر قربان کر دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ بعض اوقات ان کو اپنے کھانے پینے بلکہ اپنے آپے کی بھی خبر نہیں رہتی۔ لیکن لعب کا اطلاق ان کھیلوں پر ہوتا ہے جو کسی عمدہ مقصد کے لیے نہیں بلکہ صرف تضیع اوقات کے طور پر کھیلے جاتے ہیں۔ پس شطرنج اگر خاص خاص اوقات میں اس غرض سے کھیلی جائے کہ مآل اندیشی اور تدبر کی عادت پڑے اور دماغ میں سوچنے اور غور کرنے کا ملکہ پیدا ہو تو ہرگز لعب میں شمار نہیں ہو سکتی۔ اس کے سوا کوئی کام صرف اس وجہ سے مذموم نہیں ٹھہر سکتا کہ بعض اشخاص اس کو بری طرح کرتے ہیں۔

کتاب کا مطالعہ جو بالاتفاق ایک نہایت مفید اور عمدہ مشغلہ ہے، وہ صرف اس

وجہ سے قابلِ اعتراض نہیں ہو سکتا کہ بعضے لوگ اسی کے ہو رہتے ہیں اور تمام دینی و دنیاوی کاموں کو مطالعہ کے شوق پر قربان کر دیتے ہیں۔ اس کتاب کی نسبت صرف اس قدر لکھنا کافی ہے، جو کچھ اس کے متعلق لالہ جیون لال صاحب مینیجر امپیریل بک ڈپو چاندنی چوک بازار نے اپنے اشتہار میں لکھا ہے اس میں سرمو مبالغہ نہیں کیا گیا بلکہ جس طرح عمدہ کتابوں کے اشتہارات میں بہ سبب اختصار کے ان کتابوں کی اصل خوبیاں پوری پوری بیان نہیں ہو سکتیں، اسی طرح صاحب مینیجر امپیریل بک ڈپو کا اشتہار کتاب "معلم الشطرنج" کی بہت سی خوبیاں بیان کرنے سے قاصر رہا ہے۔ لیکن اس کتاب میں ایک بات کی کسر معلوم ہوتی ہے۔ یعنی جبکہ اس میں بہت سے یورپین شاطروں کے کمالِ شطرنج بازی کا ذکر جا بجا کیا گیا ہے تو مقتضائے مقام یہ تھا کہ ہندوستان کے نہایت نامور اور باکمال شاطروں کا بھی کسی قدر تذکرہ کیا جاتا۔ خصوصاً انیسویں صدی کے مشہور شاطر مثل کرامت علی خاں و مرزا رحیم الدین حیا و امام علی خاں وغیرہم ضرور اس بات کے مستحق تھے کہ جو کتاب ہندوستان کی زبان میں ایک ہندوستان ہی کے ایجاد کیے ہوئے کھیل پر لکھی جائے اس میں ان کی خاص خاص بازیوں اور نقشوں کا ذکر کیا جائے۔ لیکن حق یہ ہے کہ ہمارے لٹریچر میں کوئی ذریعہ ایسا موجود نہیں ہے، جس سے ہندوستانی شاطروں کی کسی بازی یا کسی نقشے کا سراغ لگانا ممکن ہو، جو شاطر مر گیا اس کی بازیاں اور اس کے نقشے بھی اس کے ساتھ مر گئے۔ البتہ ہمارے عزیز دوست راجا بابو صاحب نے اردو لٹریچر میں ایک ایسی مثال قائم کی ہے کہ اگر اس کی پیروی کی گئی تو ہمارے آئندہ شاطروں کے عمدہ عمدہ نقشے آنے والی نسلوں کے لیے محفوظ رہ سکیں گے۔

دلی میں عبدالحکیم نامی ایک مشہور غائب باز تھا جس کو ہم نے خود حاضر و غائب دونوں طرح کھیلتے دیکھا ہے۔ اس کی نسبت یہ بات مشہور تھی کہ وہ حاضر بازی میں تو مات بھی ہو جاتا ہے مگر غائب بازی میں کبھی مغلوب نہیں ہوتا۔ لیکن افسوس ہے کہ آج اس کی ایک بازی کا نقشہ بھی کسی کو یاد نہیں۔ اسی لیے جیسا کہ راجہ بابو صاحب نے اکثر کتاب میں تصریح کی ہے، اس ملک میں فن شطرنج بازی روز بروز تنزل کرتا جاتا ہے۔ شاید بعض نکتہ چین اس جدید تصنیف پر ریمارک کریں کہ اگر فن شطرنج بازی کو غیر مفید تسلیم کر لیا جائے تو بھی اس موضوع پر کتاب لکھنا اس وقت زیبا تھا جبکہ ہمارا لٹریچر اور ہماری زبان

تمام ضروری علوم و فنون سے مالا مال ہو جاتی اور مصنفین کے لیے کوئی میدان اس کے سوا باقی نہ رہتا کہ کھیلوں اور بازیوں کے قواعد منضبط کر کے ان کو کتابوں کے لباس میں جلوہ گر کریں۔ اس قسم کا اعتراض اس کتاب پر کیا گیا تھا جو حال ہی میں فرانس اور پروشیا کی جنگ کے بیان میں انگریزی سے اردو میں ترجمہ کی گئی ہے۔ اگرچہ یہ اعتراض ترجموں کی نسبت ایک حد تک صحیح معلوم ہوتا ہے کیونکہ مترجم مختلف مضامین میں سے جس مضمون کو سب سے مقدم اور ضروری سمجھے، ترجمہ کے لیے انتخاب کر سکتا ہے۔ مگر اوریجنل تصنیف کے لیے کسی مضمون کا اس طرح انتخاب کرنا ممکن نہیں، کیونکہ ایسی تصنیف اسی مضمون پر سرانجام ہو سکتی ہے جس پر مصنف نے کم و بیش کمال حاصل کیا ہو اور اس کی ممارست میں ایک معتدبہ حصہ عمر صرف کیا ہو۔ پس درحقیقت ایک اوریجنل مصنف کا یہ کام نہیں ہے کہ جو مضمون ملک کے لیے سب سے زیادہ ضروری اور مفید ہو اس پر خواہی نخواہی طبع آزمائی کرے، بلکہ براہ راست اس کا کام یہ ہے کہ جس فن میں اس نے کمال حاصل کیا ہے اس میں جو کچھ تجربہ اور معلومات اس نے بہم پہنچائی ہو، اس کو قدیم مصنفوں کی معلومات میں شامل کر کے اس سے ملک کو مستفید کرے۔

ہم کو امید ہے کہ راجہ بابو صاحب کی کتاب "معلم الشطرنج" ان تصانیف کے لیے جو آئندہ اس فن پر خاص کر اردو زبان میں لکھی جائیں گی بمنزلہ اساس اور بنیاد کے ہو گی اور جتنی عمارتیں اس بنیاد پر چنی جائیں گی ان کے بانی ہونے کا حق ہمارے لائق مصنف کو ہو گا۔

راقم

خاکسار الطاف حسین حالی

از پانی پت (۱۹۰۱ء)

▪▪

فروری ۱۹۷۶ء

محمد حسن

غالب کا شعری اسلوب

اسلوب مطلق نہیں اضافی اصطلاح ہے۔ اس کے حسن کا دار و مدار اس کے باطنی ربط و ترتیب پر نہیں بلکہ متعلقہ صنف اور اس کے ذریعے ادا ہونے والی کیفیت اور نفس مضمون سے مطابقت اور ہم آہنگی پر ہے۔ جو اسلوب جس قدر کیفیت اور وضاحت کے ساتھ متعلقہ نفسِ مضمون کو ادا کر سکے وہ اتنا ہی کامیاب کہا جائے گا۔ نثری اسلوب میں یہ اضافی پہلو نظم سے کہیں زیادہ ہے کیونکہ نثری اصناف رنگا رنگی اور اختلاف مزاج کے اعتبار سے نظم سے کہیں زیادہ بھی ہیں ا[illegible] تنوع بھی۔ جو نثری اسلوب ناول کے لیے موزوں ہوگا وہ علمی فلسفیانہ تحریروں کے لیے موزوں قرار نہیں دیا جاسکتا۔ نفسیاتی ناول کے لیے جو اسلوب موزوں ہوگا وہ تاریخی ناول کے لیے نامناسب ٹھہرے گا۔ البتہ نثری اسلوب کی پرکھ میں وضاحت اور ربط کو کیفیت اور رنگینی پر یقیناً سبقت حاصل ہوگی۔ اچھی نثر کا کیفیت اور رنگینی سے عاری ہونا لازم نہیں، لیکن یہ اس کی اولین اقدار نہیں ہوسکتیں۔ نظم میں کیفیت کو وضاحت اور ربط دونوں پر اولیت حاصل رہتی ہے۔ نثر میں وضاحت اور ربط مقدم ہیں — کیفیت ان کا نتیجہ ہو سکتی ہے، ان کا سبب نہیں بن سکتی۔

نثر کا لفظ گمراہ کن سا ہے۔ پہلے یہ خیال آتا ہے کہ نثر بول چال کی زبان ہے۔ موٹی جھوٹی، کھردری، بے ربط، نحوی ترتیب سے جڑے ہوتے فقرے اور جملے ہی نثر ہوتے ہیں۔ وہ بھی ایسے فقرے اور جملے جن پر روزمرہ کی مہر ہو اور جنہیں قبول عام کی سند حاصل ہو۔ اسی لحاظ سے نثر کے عروج کو جمہوری دور کی دین کہا گیا ہے۔ یورپ کے صنعتی انقلاب نے جب ادب کی زمام اعلیٰ طبقوں کے بجائے درمیانہ طبقے کے تاجر اور ملازم پیشہ لوگوں کے ہاتھ میں دے دی، (جنہیں اس دور میں 'عوام' کے لقب سے یاد

کیا جاتا تھا۔ اور جواب 'بورڑوا' یا 'پٹی بورژوا' کہلاتے جانے لگے) تو کلاسیکی شاعری کی جگہ ناول کا رواج ہوا اور نثر تخلیقی اظہار کا وسیلہ بن کر ادب کی صنف میں شمار ہونے لگی۔ اس سے قبل یورپی نثر کو تخلیقی اظہار کا یہ اعزاز حاصل نہ تھا۔ اس توجیہہ سے ایسا لگتا ہے کہ نثر نظم کے مقابلے میں زیادہ براہ راست، کھردرا اور سادہ طرز اظہار ہے۔

یہ بات بڑی حد تک صحیح بھی ہے مگر ادھوری ہے، کیونکہ ہر زبان کی نثر میں نہایت رنگین اور شاعرانہ نمونے بکثرت ملتے ہیں۔ خصوصاً جاگیردارانہ دور میں پروان چڑھنے والی زبانوں کے ادب میں خود اردو ادب میں رنگین، شاعرانہ، سجیلی، رسیلی نثر کے کیسے کیسے نمونے موجود ہیں جو کیفیت، جوش اور رنگینی میں اچھی سے اچھی شاعری سے پہلو مارتے ہیں۔ ایسی نثر بھی ہے جسے اچھی نثر کے بجائے بری نظم کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ یوں بھی اردو ادب پر جاگیردارانہ مزاج کی آراستگی اور رومانیت کچھ ایسی چھائی رہی ہے کہ ہمیں وضاحت اور قطعیت، ربط و ترتیب کے مقابلے میں کیفیت، رنگینی اور بکھراؤ زیادہ عزیز رہا ہے۔

غالب نے ۱۸۵۰ء کے لگ بھگ اردو نثر لکھنا شروع کی۔ ان کی اردو نثر چند تقریظوں کو چھوڑ کر ان کے اردو رقعات تک محدود ہے جن کی تصنیف کا سبب الطاف حسین حالی نے یہ بتایا ہے کہ وہ تاریخ نویسی کی خدمت پر مامور کیے گئے اور 'مہر نیم روز' لکھنے میں ہمہ تن مصروف ہوگئے۔ وہ فارسی نثر کیا اکثر فارسی خطوط جن میں قوتِ متخیلہ کا عمل اور شاعری کا عنصر نظم سے بھی کسی قدر غالب معلوم ہوتا ہے، نہایت کاوش سے لکھتے تھے۔ پس جب ان کی ہمت "مہر نیم روز" کی ترتیب و انشا میں مصروف تھی ضروری ہے کہ اس وقت ان کو فارسی زبان میں خط و کتابت کرنی اور وہ بھی اپنی طرزِ خاص میں شاق معلوم ہوتی ہوگی (یادگار غالب نثر اردو) غالب ایک خط میں لکھتے ہیں:

"... زبان فارسی میں خطوں کا لکھنا پہلے سے متروک ہے۔ پیرانہ سری اور ضعف کے صدموں سے محنت پژوہی اور جگر کاوی کی قوت مجھ میں نہیں رہی۔ حرارت عزیزی کو زوال ہے۔"

یہاں اس بحث کا موقع نہیں کہ غالب نے اردو رقعات کب اور کیوں لکھنے

شروع کیے۔ البتہ ان خطوط پر غور کرنے سے یہ اندازہ ضرور ہوگا کہ انہیں تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے وہ ٹکڑے جو کسی علمی مسئلے کی وضاحت یا کسی شعر کا مطلب سمجھانے کے لیے لکھے گئے ہیں۔ ان میں سے اکثر اقتباسات مرزا محمد عسکری نے "ادبی خطوط غالب" میں یک جا کر دیتے ہیں۔ دوسرے وہ ٹکڑے ہیں جن کا انداز بیانیہ ہے یا معلوماتی ۔ مثلاً اپنے دیوان کی طباعت اور متعلقہ امور کے سلسلے میں خط و کتابت' تیسرے وہ ٹکڑے ہیں جن میں غالب کی شخصیت کا بھرپور اظہار ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ نثری اسلوب کے سلسلے میں تیسری قسم کے اقتباسات ہی زیر بحث آئیں گے اور ان اقتباسات کو سامنے رکھ کر یہ دیکھنا ہوگا کہ (۱) غالب کے سامنے فارسی اور اردو نثر کے کونسے نمونے موجود تھے اور ان کی ادبی خصوصیات کیا تھیں ۔ (۲) غالب نے ان اسالیب سے کیا کچھ لیا اور کس حد تک ان پر اضافہ کر کے نثری اسلوب کی نئی روایت قائم کی اور (۳) غالب نے اپنے نثری اسلوب میں وضاحت، ربط، کیفیت، اور لطف پیدا کرنے کے لیے کونسی تدابیر اور کونسی تکنیک برتی ہیں، یہی زیر نظر مقالہ کا دائرۂ بحث ہے۔

غالب کے سامنے ۱۸۵۰ء تک جو اہم فارسی اسالیب موجود تھے۔ ان میں ایک ابوالفضل کا تھا دوسرا اورنگ زیب عالمگیر کا۔ گو ان کے ساتھ ساتھ ظہوری، نعمت خاں عالی اور بیدل کے نثری اسلوب کا تذکرہ بھی واجب ہے مگر ابوالفضل اور عالمگیر کے نثری اسالیب عہد آفریں ثابت ہوتے۔ ابوالفضل کی نثر میں سجاوٹ اور جمال ہے۔ عالمگیر کی نثر مقابلتاً زیادہ واضح اور قطعیت سے مالا مال ہے۔ ابوالفضل تخیل اور مضمون آفرینی کا قائل ہے۔ عالمگیر ان سے خاصا بے نیاز ہے۔ لیکن ان تمام اسالیب کا سراغ غالب کی فارسی نثر میں تلاش کرنے سے پہلے حالی کا بیان پیش نظر رکھنا لازم ہے۔

> "..... متاخرین میں ابوالفضل، ظہوری، طاہر وحید اور جلالائے طباطبا بڑے نثار مانے جاتے ہیں۔ مرزا بیدل کی نثر اگرچہ ان کی نظم کی طرح ایک دوسرا عالم رکھتی ہے، مگر وہ بھی اپنی شان اور آن بان میں بے نظیر ہے۔ اگر یہ بات تسلیم کر لی جائے (اور ضرور تسلیم کرنی چاہیے) کہ مرزا نے متاخرین کی طرز انشا پردازی سے استفادہ کیا ہے

تو بھی متاخرین کی نثروں میں مرزا کی طرح کا سراغ لگانا ایسا ہی ہے
جیسا تخمی آم میں پیوندی آم کا مزہ ڈھونڈنا۔
تقریباً ساٹھ برس گزرے کہ لکھنؤ کے ایک نہایت لائق آدمی
نے مرزا کی نثر کی نسبت یہ بات کہی تھی کہ شیخ ابوالفضل اور مرزا بیدل
دونوں کے اسٹائلوں سے کچھ کچھ مختلف باتیں اخذ کر کے ایک جدا
اسٹائل پیدا کیا گیا ہے۔ لیکن جب مرزا کی نثر کا ان دونوں کی نثروں
سے مقابلہ کیا جاتا ہے تو مرزا کی کوئی ادا ان دونوں کی طرز ادا سے
میل نہیں کھاتی۔"

(یادگار غالب: نثر فارسی)

غالب کی فارسی نثر کا اسلوب یہاں خارج از بحث ہے۔ یوں بھی ابوالفضل
کے تخیل اور مضمون آفرینی کے انداز سے غالب کی اردو نثر کو کوئی علاقہ نہیں۔ غالب
کے بارے میں رشید احمد صدیقی کا نہایت کلاسیکل جملہ ہے کہ غالب نے اردو شاعری
کو اپنا نسب نامہ دیا، یعنی اس کا رشتہ ترک اور ایرانی روایت سے جا ملایا۔ مگر اس جملہ کی
بلاغت غالب کی اردو شاعری تک محدود ہے۔ اردو نثر کا کوچہ اس سے بالکل جداگانہ
ہے۔

اردو نثر کی روایت پہ نظر ڈالیے تو کربل کتھا" اور "داستانِ مہر افروز دلبر"، رانی
کیتکی کی کہانی' سے قطع نظر اس دور میں فورٹ ولیم کالج اور دلی کالج کے گرد جو نثر پروان
چڑھ رہی تھی صرف وہی غالب کے پیشِ نظر رہی ہوگی۔ فورٹ ولیم کالج کی کتابوں
بالخصوص میر امن کی "باغ و بہار" کے نثری اسلوب کا ذکر آگے آئے گا۔ یہاں غالب کے
سفر کلکتہ اور اس کے ادبی اثرات کا ذکر ضروری ہے۔ ابوالکلام نے غلام رسول مہر
کی کتاب "غالب" کے حواشی میں مرزا کے سفر کلکتہ کو ان کی ادبی زندگی کا بڑا اہم موڑ قرار
دیا ہے اور ان کی نثر کی سادگی کے سلسلے میں میر حسن علی کے VICAR OF WAKEFIELD
کے اردو ترجمے کا بھی ذکر کیا ہے۔ میر حسن علی جو میر لندنی کے نام سے مشہور تھے، اودھ
کے ریزیڈنسی وکیل تھے اور ۱۸۱۴ء یا ۱۸۲۴ء میں ADISCOML ادیس کومب میں اردو
پڑھاتے تھے۔ ان کی انگریز بیوی شہزادی آگسٹا کی ملازم تھیں یہ بارہ برس لکھنؤ میں

رہنے کے بعد واپس ولایت چلی گئیں اور دو جلدوں میں شمالی ہندوستان کے مسلمانوں
کی تہذیب و تمدن کے بارے OBSERVATIONS ON THE MUSALMANS OF INDIA
(LONDON 1832) کے نام سے ایک ضخیم کتاب شائع کی جو اس دور کی اہم ترین تہذیبی
دستاویزوں میں شمار کی جاتی ہے۔ انھیں میر حسن علی نے گولڈ اسمتھ کے ناول VICAR OF
WAKEFIELD کا اردو ترجمہ کیا تھا جو آسان زبان میں تھا۔ اس کے علاوہ یوسف خان کمبل پوش
۱۸۳۷ء میں انگلستان گئے تھے۔ ان کا مطبوعہ سفر نامہ نیشنل لائبریری کلکتہ میں موجود ہے۔
نثری اسلوب سادہ اور رواں ہے۔ اس سفر نامہ کا کچھ حصہ ماسٹر رام چندر کے "محب ہند"
مورخہ پہلی نومبر ۱۸۴۹ء میں شائع ہوا۔ خواجہ احمد فاروقی نے "ماسٹر رام چندر" مصنفہ صدیق
الرحمٰن قدوائی کے مقدمہ میں غالب کے ادبی مزاج کی تشکیل میں کلکتہ سے زیادہ دہلی کی
فضا کو اہم قرار دیا ہے۔ ان کے نزدیک غالب کے ہاں جو مغرب کی خیر و برکت کا احساس
انگریزوں کے علم و آئین کی تعریف ملتی ہے وہ بھی دراصل مولانا ابوالکلام آزاد کی
صراحت کے خلاف کلکتہ سے زیادہ دہلی کی فضا کی پروردہ ہے۔

غالب کے طرزِ فکر اور ادبی مزاج کی تشکیل کا رشتہ کلکتہ اور VICAR OF
WAKEFIELD کے اردو ترجمے سے ہے یا دہلی اور دلی کالج سے اس کے بارے
میں کوئی قطعی نتیجہ نکالنا دشوار ہے۔ البتہ یہ مسئلہ اہم ہے کہ آسان نثر لکھنے کی طرف
غالب کیوں راغب ہوتے اور اس دور میں آسان اردو نثر کے نمونے موجود تھے۔ ان سے
غالب کے نثری اسلوب کا کوئی تعلق قائم کیا جا سکتا ہے یا نہیں۔

غالب کا آسان نثر کی طرف رجوع ہونا اس لحاظ سے بہت دلچسپ اور قابلِ غور
ہے کہ شاعری میں یہی غالب دشوار پسندی اور فارسیت کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔
آخر اس کا کیا سبب ہے کہ ایک ہی شخص شاعری میں مشکل پسند ہو اور نثر میں آسان پسند
اور دونوں اصناف میں نئے عہد اور نئے مزاج کا آغاز کرتا ہے۔ شاعری میں مشکل پسندی
سے اور نثر میں سادگی آسان پسندی سے۔ الی ساندرا بوسانی نے غالب کی فارسی
شاعری سے بحث کرتے ہوئے یہ سوال اٹھایا ہے۔

"...غالب کے کلام کو مکمل طور پر پڑھنے کے بعد پہلی نظر میں دو عجیب
اسلوبیاتی تضاد نظر آتے ہیں۔ ایک افقی جو اردو اور فارسی کلام

کے درمیان ہے۔ دوسرا عمودی جو نثر اور نظم کے درمیان ہے اس بات کو نہایت آسان بلکہ آسان ترین طریقے سے کہا جائے تو ان کی اردو شاعری، فارسی شاعری کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ اور بیدل پسندانہ ہے۔ اس کے برعکس غالب کی فارسی نثر نہایت پیچیدہ اور بیدل زدہ ہے جبکہ اس کے مقابلے میں اردو نثر سادگی کا... نمونہ ہے۔

اور اس اسلوبیاتی تضاد کی توجیہہ اس طرح کی ہے:

"... غالب کو فارسی شاعری میں کوئی نئی بات نہیں کہنی تھی اور اسی لیے انہوں نے نسبتہً سادہ اسلوب میں قدیم روایت کے مطابق لکھنے کی اور فارسی نثر میں مشکل اور پیچیدہ نثر نگاری کی مشق کی.... اس کے برعکس اُردو میں یہ محسوس کرتے تھے کہ انہیں نئی بات کہنی ہے اور اسلوب کے اعتبار سے غالب کے دور کے مغلیہ ہندوستان کی تاریخی صورت حال اس کے سوا کچھ اور نہیں ہوسکتی تھی کہ بیدل کی ندرت کو نئے اور زیادہ جدید طرز پہ تاریخی تسلسل عطا کیا جائے (اور جاری رکھا جائے).... اردو نثر میں غالب کو پڑھنے اور سمجھنے والے عوام تھے۔ اس لیے اردو نثر سادگی اور آسان نثر کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ ان سب باتوں کا خود ادراک و شعور نہ رکھتے تھے۔" (اردوئے معلیٰ، غالب، حصہ دوم، شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، صفحہ ۵۰۰ و ۵۰۱)

حالی کا یہ بیان بھی اس ضمن میں قابلِ غور ہے:

"... مرزا کی عام شہرت ہندوستان میں جس قدر ان کی اردو نثر کی اشاعت سے ہوئی ہے۔ ویسی نظم اردو اور نظم فارسی اور نثر فارسی سے نہیں ہوئی..." (یادگارِ غالب، نثرِ اردو)

اس سے یہ ہرگز مراد نہیں کہ غالب نے اپنے مکاتیب عوام کو کوئی اصلاحی پیغام دینے کے لیے یا اپنی ادبی شہرت قائم کرنے کے لیے لکھے۔ مراد صرف یہ ہے کہ غالب کو اپنی شخصیت کا بہتر اظہار اردو نثر کے اسی بے محابہ اسلوب میں نظر آیا۔ ان کے

مخاطب نہ عام قاری تھے نہ عوام بلکہ ان کے اپنے بے تکلف دوست تھے۔ قارئین محض پس دیوار ان باتوں کو کان لگا کر سن رہے ہیں اور مزلے رہے ہیں۔ لیکن ادیب چونکہ قلم اٹھاتے وقت بھی شعوری یا نیم شعوری طور پر ترسیل کے مسئلے سے دو چار ہوتا ہے۔ اسی لیے غالب نے بھی اپنی شخصیت کا بہتر اظہار اسی آسان نثر میں پایا جس کی نزاکتوں کو سمجھنے اور لطافتوں کی داد دینے کے لیے قاموسی تبحر کی ضرورت نہیں تھی۔ ایک خط میں خود لکھتے ہیں کہ:

"... تاریخ تمریہ (تیموریہ یعنی مہر نیم روز) کے یہاں سات جزو جو آپ کے پاس بھیجے ہیں، میری خاطر نہ کیجیے، انصاف سے کہیے، کہ یہ نثر کہیں اور ہے اور پھر اس نثر کا کوئی مشتاق نہ ہو..."

(ایضاً)

اردو نثر کے لیے نہ اس داد کی ضرورت تھی نہ اہمیت۔ کیونکہ یہاں کوئی ظہوری یا ابوالفضل نہ تھا۔ شاید اس کا تصور بھی نہ تھا کہ اردو نثر ان مشاہیر کی قد و قامت تک کبھی پہنچ سکتی ہے۔ لہٰذا غالب نے تبحر کا جامہ اتارا اور اپنی شخصیت کو بے تکان بے تصنع اپنے مکاتیب میں ڈھال دیا۔

شعوری اظہار ہمیشہ شخصیت کے خوشگوار پہلوؤں کا ہوتا ہے۔ ورنہ کون چاہتا ہے کہ ان کی شخصیت کے کوبڑ دوسروں کو نظر آئیں۔ ہم اپنے کو محدب شیشوں کے سامنے رکھنے سے جھجکتے ہیں، ہاں رنگین شیشوں سے اپنے آپ کو دیکھے جانا ہی نہیں خود اپنے آپ کو دیکھنا بھی پسند کرتے ہیں۔ ۱۸۵۰ء کا زمانہ ہے جب مرزا کو پنشن کے معاملے سے کسی قدر مایوسی ہو چکی ہے، اور قید و بند کا سانحہ ان پر گزرنے کے سبب دہلی کی ثقہ سوسائٹی میں مرزا کو کچھ سبکی محسوس ہونے لگی ہے۔ حالات مساعد نہیں۔ بقول رشید احمد صدیقی کے:

"... کلکتے سے واپسی پر بقیہ تمام عمر دہلی میں بسر ہوئی۔ زندگی کے طرح طرح کے نشیب و فراز سے گزرنا پڑا۔ فراز سے کم نشیب سے زیادہ۔ قماربازی کی پاداش میں قید خانے جانے کا حادثہ بڑا سخت تھا اس وقت دہلی کی اشراف سوسائٹی میں اس قسم کی لغزش ناقابلِ معافی

تھی .... غالب کی کوئی اولاد نہ تھی۔ بتایا جاتا ہے کہ گھریلو زندگی بھی خوشگوار نہ تھی .... اکابر واقربا ویسے ہی ثابت ہوتے جیسا کہ آلام و ادبار میں اکثر ہو جایا کرتے ہیں۔ کتنی اور کلفتوں کا سامنا رہا جس کے ذمہ دار کبھی یہ خود ہوتے کبھی دوسرے۔ ان سب کا مداوا اور تلافی غالب نے دوستوں اور شاگردوں سے محبت بڑھانے اور ان کی عقیدت و اعتبار حاصل کرنے میں ڈھونڈی اور پائی ......
انہوں نے اپنے کلام کی طرح اپنی پہلو دار شخصیت سے ہر طبقے اور ہر مسلک کے عزیزوں اور دوستوں سے اپنے کیسے کیسے ویرانے آباد کر لیے تھے۔ غالب کا ہر خط ان کی شخصیت کے کسی نہ کسی پہلو کی ترجمانی کرتا ہے۔"

(اردوے معلیٰ دہلی غالب نمبر حصہ سوم ص ۲۲ و ۲۳ و ۲۹)

غالب کے ان مکاتیب میں ایک کھلی ڈلی فضا ہے کہ یہی کھلی ڈلی فضا آلام روزگار سے ان کا انتقام بھی ہے اور ان کی جائے پناہ بھی۔ یہ دنیا ان کی اپنی ہے۔ یہاں سوائے ان کے اور ان کے چند مخصوص دوستوں کے اور کوئی نہیں۔ روایت، شہرت اور اعزاز کے ہنگامے یہاں سے دور ہیں اور اس خلوت خاص سے وہ خلوص کی چاندی اور بے تکلفی کا کندن چھلکاتے گزرتے ہیں۔ زندگی کی چھوٹی موٹی باتیں یہاں کیسی آسودگی بخش لگتی ہیں۔ کسی کے ہاں غمی ہوئی غالب نے کبھی دلدوزی سے، کبھی شوخی سے تعزیت کی۔ اپنی تکلیفوں کا، ارمانوں کا، خوابوں اور ان کی تعبیروں کا بیان کیا اور خوش ہو لیے۔ یہاں باتیں سرگوشی کی سی ہیں، لیکن لہجہ سرگوشی کا نہیں ہے۔ ان کا دریچہ سرِراہ کھلتا ہے، اور ہر گزرنے والے سے غالب ہنس بول رہے ہیں۔ کبھی اپنی کہتے ہیں کبھی دوسرے کی سنتے ہیں۔ کبھی ہنستے ہیں، کبھی روتے ہیں اور اپنے دکھ درد اس ہنستی گاتی زندگی میں بھلا دیتے ہیں۔

غالب کے خطوط کی دنیا دردمندانہ سرخوشی کی دنیا ہے جس میں غم کی تاریکی زندگی کی کشادہ جبینی پہ فتح حاصل نہیں کر سکتی۔ غالب نے اس دنیا کے لیے نثری اسلوب بھی سوچ سمجھ کر منتخب کیا ہے۔ یہاں یہ سوال ناگزیر ہے کہ اس اسلوب کا انتخاب کرنے والے

غالب اور شاعر غالب کے درمیان کونسی اقدار مشترک ہیں۔؟ بلا تامل کہا جاسکتا ہے کہ یہ اقدار ہیں شوخی اور ڈرامائیت جن کی طرف بجا طور پر حالی نے اشارہ کیا ہے:

"....وہ چیز جس نے ان کے مکاتبات کو ناول اور ڈراما سے زیادہ دلچسپ بنا دیا ہے، وہ شوخی تحریر ہے جو اکتساب یا مشق و ممارست یا پیروی و تقلید سے حاصل نہیں ہو سکتی۔ مرزا کی طبیعت میں شوخی ایسی بھری ہوئی تھی جیسے ستار کے تار میں سُر بھرے ہوتے ہوتے ہیں اور قوت متخیلہ جو شاعری اور ظرافت کی خلاق ہے اس کو مرزا کے دماغ کے ساتھ وہی نسبت تھی جو قوت پرواز کو طائر کے ساتھ۔"

(یادگار غالب: نثار اردو بک ڈپو مدرستہ العلوم علی گڑھ ایڈیشن صفحہ ۱۶۰)

اس شوخی تحریر کی مثالیں گنوانا تحصیل حاصل ہے [1]

یہی صورت ڈرامائیت کی ہے۔ غالب واقعہ نگاری کو بھی ڈرامائی رنگ دے دیتے ہیں جس کی وجہ سے خطوط کی یکسانیت اور سطحیت اچانک ایک خوبصورت موڑ اختیار کر لیتی ہے اور ذرا ذرا سی باتیں پُر لطف ہو جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر میر مہدی مجروح کو خط کا جواب دیر سے دینے کے عذر والا خط پیش کیا جاسکتا ہے [2] یا اسی طرح سال کے آخر میں لکھے ہوئے خط کا جواب دوسرے سال کے شروع میں پانے پر

---

[1] مثلاً حاتم علی مہر کی محبوبہ چنا جان کی وفات پر غالب کے تعزیتی خطوط:

".... عاشق کی نمود یہ ہے کہ مجنوں کی ہم طرحی نصیب ہو۔ لیلیٰ اس کے سامنے مری تھی، تمہاری محبوبہ تمہارے سامنے مری۔ بلکہ تم اس سے بڑھ کر ہو۔ لیلیٰ اپنے گھر میں اور تمہاری محبوبہ تمہارے گھر میں مری ہے یا کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے۔ کیسی اشک فشانی، کہاں کی مرثیہ خوانی۔"

(یادگار غالب؛ محولہ بالا صفحہ ۱۶۵، ۱۶۶)

[2] "اے میرن صاحب، سلام علیکم، حضرت آداب۔ کہو صاحب آج اجازت ہے میر مہدی کے خط کا جواب لکھنے کی۔"

(یادگار غالب: محولہ بالا صفحہ ۱۵۸)

لطیف نکتہ پیدا کر لیتے ہیں۔[1] یہ ڈرامائیت ان کے نثری اسلوب کی جان ہے مثالیں ہر صفحے پر بکھری ہوئی ہیں۔ ان کو کہاں تک گنایا جائے۔ مرزا نے جگہ جگہ مراسلے کو مکالمہ بنانے کا اقرار کیا۔ یہاں مکالمے سے مراد غالباً یہی ڈرامائیت ہے جسے مرزا بات چیت کے انداز تک ہی محدود نہیں رکھتے بلکہ ڈرامے کی واقعہ نگاری اور اچانک پن کے ساتھ کامیابی سے برتتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ خطوط خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں جن کی حیثیت خود نوشت سوانح عمری کی ہو گئی ہے۔ یہاں ان کی زندگی کا پورا المیہ ان کی شخصیت اور کردار کی پوری عظمت، دردمندی اور ڈرامے کا سا ٹکراؤ پورے حسن کے ساتھ سامنے آگیا ہے:

".... یہاں خدا سے بھی توقع نہیں ــ مخلوق کا کیا ذکر ہے۔ کچھ بن نہیں آتی، اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں، یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کر لیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں، لو، غالب کے ایک اور جوتی لگی بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں ــ آج دور دور تک میرا جواب نہیں ــ لے اب تو قرض داروں کو جواب دے۔ سچ تو یوں ہے، غالب کیا مرا بڑا ملحد مرا، بڑا کافر مرا، ہم نے ازراہ تعظیم (جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ و عرش نشیمن کا خطاب دیتے ہیں)، چونکہ یہ اپنے کو شاہ قلمرو سخن جانتا تھا، سقر مقر اور ہاویہ زاویہ خطاب تجویز کر رکھا ہے۔ آئیے نجم الدولہ بہادر۔ ایک قرض دار کا گریبان میں ہاتھ، ایک قرض دار بھوگ سنا رہا ہے میں ان سے پوچھ رہا ہوں "اجی حضرت نواب صاحب ــ نواب صاحب کیسے اوغلان صاحب آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں۔ یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے ــ کچھ تو اکسو، کچھ تو بولو، بولے

---

[1] "دیکھو صاحب ہم کو یہ باتیں پسند نہیں۔ ۱۸۵۸ء کے خط کا جواب ۱۸۵۹ء میں بھیجتے ہو اور مزا یہ کہ جب تم سے کہا جائے گا تو یہ کہو گے کہ میں نے دوسرے ہی دن جواب لکھا۔" (یادگارِ غالب، محولہ بالا صفحہ ۱۶۱)

کیا بے حیا، بے عزت، کوٹھی سے شراب، گندھی سے گلاب،
بزاز سے کپڑا، میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیے
جاتا ہے۔ یہ بھی تو سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا۔"

اس عبارت کی ڈرامائیت، مکالموں کی شان، نفس مضمون کی حزنیہ اور طنزیہ کیفیت سے قطع نظر نثری اسلوب کے اعتبار سے اس کی خصوصیات پر غور کیجیے۔ سب سے نمایاں خصوصیت چھوٹے چھوٹے جملوں کا استعمال ہے۔

یہاں خدا سے بھی توقع نہیں۔
مخلوق کا کیا ذکر۔
کچھ بن نہیں آئی۔
اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں۔

یہ چھوٹے چھوٹے جملوں سے بڑے کام نکال لینے اور کیفیت اور فضا پیدا کرنے کی خصوصیت غالب کا امتیاز ہے۔ انشا اور میرامن تک چھوٹے جملوں کا چلن کم ہے۔ یہ بات اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس دور میں فارسی کی جو انشا رائج تھی وہ بھی چھوٹے جملوں کو پسند نہیں کرتی تھی، اور اکثر طویل اور مرکب جملوں سے عبارت ہوتی تھی۔

"....سر جھکا کر ناک رگڑتا ہوں اس بنانے والے کے سامنے جس نے ہم سب کو بنایا اور بات کی بات میں وہ سب کر دکھایا جس کا بھید کسی نے نہ پایا۔"

(رانی کیتکی کی کہانی)

"...ایک دن وہ بہن جو بجائے والدہ کے میری خاطر رکھتی تھی کہنے لگی — اے بیرن، تو میری آنکھوں کی پتلی، اور ماں باپ کی موئی مٹی کی نشانی ہے۔ تیرے آنے سے میرا کلیجہ ٹھنڈا ہوا۔ جب تجھے دیکھتی ہوں باغ باغ ہوتی ہوں۔ تو نے مجھے نہال کیا لیکن مردوں کو خدا نے کمال کے لیے بنایا ہے، گھر میں بیٹھا رہنا ان کو لازم نہیں — جو مرد نکھٹو ہو کر گھر سیتا ہے، اس کو لوگ طعنہ مہنا دیتے ہیں۔

("باغ و بہار"، پہلے درویش کی سیر)

ان تینوں عبارتوں کا موازنہ کیا جاتے تو اندازہ ہو گا کہ غالب اکثر چھوٹے جملے

لکھنے کے حق میں ہیں اور مرکب جملے ان کے نثری اسلوب میں کم برتے گئے ہیں۔ اس ضمن میں یہ بات بھی اہم ہے کہ جملے کی نحوی ساخت غالب کے نثری اسلوب میں انشا اور میرامن دونوں سے زیادہ جدید اور ترقی یافتہ ہے۔ یعنی فارسی کا نہج چھوڑ کر جدید اردو کے لب و لہجہ اور نحوی سانچے سے قریب آگئی ہے۔ انشا کے یہاں زیادہ اور امن کے ہاں کم تر فعل پہلے آجاتا ہے اور یہ اتنی بار ہوا ہے کہ گریرسن نے اپنی معرکتہ الآرا لسانیاتی جائزے LINGUISTIC SURVEY OF INDIA میں انہی کی بنیاد پر اس نحوی ساخت کو اردو کے ادبی اسلوب کی خصوصیت قرار دے دیا جو ظاہر ہے کہ غلط ہے۔
غالب کے نثری اسلوب میں اس قسم کا اشتباہ کم ہے۔ البتہ مرکب جملے اور فارسی انشا کی طرز کے پیچیدہ جملے ان کے ہاں بھی ملتے ہیں جس کی ایک مثال اوپر کے اقتباس میں موجود ہے۔

"ہم نے از راہِ تعظیم جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ و عرش نشیمن خطاب دیتے ہیں، چونکہ یہ اپنے کو شاہ قلمرو سخن جانتا تھا، سقر مقر ہاویہ زاویہ خطاب تجویز کر رکھا ہے۔"

یہ مرکب بلکہ پیچیدہ جملہ PARENTHETICAL جملے سے مل کر بنا ہے اور درحقیقت تین جملوں کا آمیزہ ہے، اور ان تینوں کا منطقی ربط توڑ کر گفتگو کا سا بکھراؤ اختیار کر گیا ہے۔

'چونکہ اپنے کو شاہ قلمرو سخن جانتا تھا'

'ہم نے از راہ تعظیم (اس کے لیے) سقر مقر ہاویہ زاویہ خطاب تجویز کر رکھا ہے'

'جیسا بادشاہوں کو (بعد ان کے) جنت آرام گاہ و عرش نشیمن خطاب دیتے ہیں'

طرز فارسی کے ایک جملے سے اس کا موازنہ مفید ہوگا۔

'روشن ضمیران اگرچہ نمد پوشان کوتے اخلاص جمال بے تمثال آں صورت نمائے شاہدِ معنی ہموارہ در آئینہ خیال معائنہ می نماید'

(مخزن العلوم مطبع العلوم ۱۲۷۹ء صفحہ ۳۵)

اس قسم کے جملے غالب کی فارسی عبارت میں اکثر اور اردو نثر میں کم تر ملیں گے۔

غالب کے نثری اسلوب میں جملوں کے اختصار اور ان کی نحوی ساخت کے بعد ان مختصر جملوں کے باہمی ربط و تعلق پر غور کرنا چاہیے۔ انشا کی نثر کی بنیاد رعایت لفظی ہے اور میر امن کی "باغ و بہار" میں محاورے کی ٹیک ہے۔ پھر دونوں نے اشعار کا جا بجا استعمال کیا ہے، اور اس طرح کیا ہے کہ نثر میں شاعری سے کشش اور لطف پیدا ہو۔ غالب ان دونوں سہاروں سے بے نیاز ہیں۔ ان کی لطافت اور کشش صرف شوخی، ڈرامائیت اور روزمرہ کی زندگی کے بے محابا اور پُر لطف اظہار سے ہے غالب اپنی نثر میں نظیر اکبرآبادی ہیں جس کے ہاں چٹکیلی دھوپ برسات میں بے طرح برستی چھت زندگی کی شاہراہ پر افتاں خیزاں گزرتے راہ رو، جامع مسجد کی سیڑھیوں کی دردناک تصویریں، کوچہ و بازار کے مرقعے سبھی ہیں اور ایک ایسی مثال کے ساتھ ہیں جس میں زندگی کی گراں باریاں بھی گوارا ہو جاتی ہیں۔

چھوٹے جملوں کے باہمی ربط و ترتیب پر غور کریں تو ان میں وضاحت کا رشتہ ملے گا۔ اگر پہلے جملے میں کوئی بات یا بات کا کوئی پہلو مبہم یا ادھورا رہ گیا ہے تو دوسرا جملہ اُسے پورا کرے گا۔ اگر پہلے جملے میں کسی نئی ڈرامائی صورت حال کی گنجائش ہے تو آنے والا جملہ یا جملے اس صورت حال کو اور اُبھاریں گے۔ اور اس کی تفصیل فراہم کریں گے۔ تکرار کا عیب ان میں کم ہے، مگر کہیں کہیں ہے ضرور، لیکن اس تکرار سے غالب خاص CLIMAX یا ڈرامائی تاثر کی انتہا تک پہنچنے میں مدد لیتے ہیں، اوپر کے اقتباس کے مندرجہ ذیل ٹکڑے ملاحظہ ہوں:

سچ تو یوں ہے غالب کیا مرا،
بڑا ملحد مرا } (تکرار)
بڑا کافر مرا }

آگے چل کر لکھتے ہیں:

اجی حضرت نواب صاحب،
نواب صاحب کیسے
اوغلاں صاحب
آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں،

ان میں تکرار ہے: "کچھ تو اکسو کچھ تو بولو" میں بھی تکرار ہی کا پہلو ہے مگر یہ سب ایک کلائمکس تک پہنچنے کے لیے ہے جسے غالب نے بڑی کامیابی سے تکمیل تک پہنچایا ہے۔

پھر ان جملوں میں ایک اور ربط بھی ہوتا ہے جسے منطقی نہیں تلازمی کہا جا سکتا ہے۔ جس طرح ہماری گفتگو اکثر منطقی نہیں تلازمی سمت اختیار کر لیتی ہے اور ہم ایک مسئلہ پر گفتگو کرتے کرتے اس سے ملتے جلتے مسائل کے بارے میں بات کرنے لگتے ہیں۔ یہی انداز غالب کے نثری اسلوب میں بھی ہے۔ اس کی یہاں صرف دو مثالیں کافی ہوں گی۔ اوپر کے اقتباس سے یہ ٹکڑے ملاحظہ کیجیے:

(۱) "... میں ان سے پوچھ رہا ہوں ... یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے؟
کچھ تو اکسو، کچھ تو بولو / بولے کیا بے حیا، بے غیرت۔"

یہاں پہلا ٹکڑا غالب اور مرزا نوشہ کے درمیان مکالمے اور طنز و تعریض کا حصہ ہے اور دوسرا پھر مکتوب نگار اور مکتوب الیہ کے درمیان کا۔ اچانک گفتگو کرتے کرتے حالت زار پر تبصرہ کرنے لگتے ہیں، جو گویا پوری صورت حال پر اظہار رائے کا درجہ رکھتا ہے۔ "بولے کیا بے حیا، ... بے غیرت ... یہ بھی تو سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا۔"

لہجوں کی تبدیلی غالب نے اپنے چھوٹے چھوٹے جملوں میں موج تہ نشین بلکہ دام ہم رنگ زمین کی طرح پھیلا رکھی ہے۔ اس سے ان کی مضمون آفرینی اور تخیل کی بے مثال پرواز کا ثبوت ہی نہیں ملتا بلکہ جملوں کو نت نئے آہنگ سے مرتب کرنے اور ان کی ترتیب سے رنگ برنگی کیفیات پیدا کرنے کا ثبوت بھی ملتا ہے۔ حاتم علی مہر کی محبوبہ کی تعزیت والے خط کی عبارت پر غور کیجیے:

(۲) "سنو صاحب، شعرا میں فردوسی، اور فقرا میں حسن بصری اور عشاق میں مجنوں — یہ تین آدمی تین فن میں سر دفتر اور پیشوا ہیں۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ فردوسی ہو جائے۔ فقیر کی انتہا یہ ہے کہ حسن بصری سے ٹکر کھائے۔ عاشق کی نمود یہ ہے کہ مجنوں کی ہم طرحی نصیب ہو۔ لیلیٰ اس کے سامنے مری تھی۔ تمہاری محبوبہ تمہارے سامنے مری۔ بلکہ تم اس

سے بڑھ کر ہوتے کہ لیلیٰ اپنے گھر میں اور تمہاری معشوقہ تمہارے گھر میں مری۔ / بھئی مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں ... جس پر مرتے ہیں اس کو مار رکھتے ہیں / میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا تھا۔ خدا ان دونوں کو بخشے اور ہم تم دونوں کو بھی — کہ زخمِ مرگِ دوست کھاتے ہوتے ہیں مغفرت کرے چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔...."

اس اقتباس کی ترتیب پر غور کیجیے تو پہلا حصّہ مضمون آفرینی کی مثال ہے۔ مہر کو ان کے صدمۂ جانکاہ پر تسکین دینے کا کوئی پہلو نکالنا چاہتے ہیں اور انہیں مجنوں سے جا ملاتے ہیں۔ دونوں میں مشترک خصوصیت یہ ہے کہ دونوں کی محبوبائیں ان کے سامنے مریں۔ (جملہ معترضہ) کے طور پر یہ عرض کروں کہ مکتوب الیہ کی شخصیت مزاج اور ذوق کا جس قدر گہرا پر تو غالب کے مکاتیب میں پایا جاتا ہے وہ کسی اور کے مکاتیب میں نہیں ملتا۔ ابوالکلام آزاد تک کے مکاتیب، مکتوب الیہ کی شخصیت کے نقش سے یکسر عاری ہیں۔ غالب کے خطوں میں مکتوب الیہ کی انفرادیت نمایاں ہے۔ میر مہدی مجروح کے نام کے خط حاتم علی مہر کے نام نہیں لکھے جا سکتے تھے۔ اسی طرح مہر کے نام کے خط تفتہ کے نام نہیں لکھے جا سکتے تھے۔ میر مہدی کے ساتھ ان کی چہلیں، حاتم علی مہر سے ان کی شوخیاں اور تفتہ سے بے تکلفی، سب کا انداز جدا ہے۔ ہر خط میں مکتوب الیہ کے مزاج کا انوکھا پن صاف جھلکتا ہے)۔

اس اقتباس کے دوسرے ٹکڑے میں غالب کے اس شعر کا سا اسلوب ہے ؎

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

یعنی تین مختلف النوع اشیا میں ایک خصوصیت کی بنا پر اشتراک ڈھونڈھ نکالا گیا ہے یہاں مجنوں اور حاتم علی مہر میں ایک مشترکہ خصوصیت ڈھونڈھی ہے اور اس بہانے الم میں افتخار کا ایک پہلو پیدا کر لیا ہے۔ پھر اسی مماثلت سے گریز کر کے مغل بچوں کے 'غضب' ہونے کا ذکر کرنے لگتے ہیں، اور اپنا ذکر کر کے حاتم علی مہر کا دل ہلکا کرنا چاہتے ہیں۔ کہ زخمِ دل دوست، صرف انہیں کا مقدر نہیں۔ دوسرے بھی اس غم میں ان کے

شریک ہیں۔ گویا پورا نثری اسلوب ایسے جملوں سے عبارت ہے، جس میں تلازمے کا ربط ہے اور تفصیل، صراحت اور واقعہ نگاری کا لطف ہے۔

اس ضمن میں الفاظ اور جملوں کی بصری جہت سے غالب کی خصوصی دلچسپی کا تذکرہ بھی لازم ہے۔ غالب الفاظ کے ذریعے مصوری یا مجسمہ سازی کا کام نہیں لینا چاہتے۔ واقعہ نگاری اور ڈرامائی پیشکش REPRESENTATION کا لطف پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ وہ آنکھوں کے سامنے چلتی پھرتی زندگی کا جوں کا توں ذکر کرنا چاہتے ہیں۔ یہاں وہ عالمِ خیال کے اور دنیاتے افکار کے صورت گر نہیں بلکہ ایک متحرک اور تابناک زندگی کے مبصر اور راوی ہیں۔ باطنی کشمکش اور جذباتی کرب اور غیر مرئی کیفیات کو بھی وہ مرئی اور واقعاتی، بلکہ VISUAL بصری شکلوں میں پیش کرتے ہیں، مثلاً:

"... سنو، عالم دو ہیں، ایک عالمِ ارواح، ایک عالمِ آب و گل حاکم ان دونوں کا وہ ایک ہے.... ہر چند قاعدہ عام یہ ہے کہ عالمِ آب و گل کے مجرم عالمِ ارواح میں سزا پاتے ہیں، لیکن یوں بھی ہوا ہے کہ عالمِ ارواح کے گنہگار کو دنیا میں بھیج کر سزا دیتے ہیں۔ چنانچہ میں آٹھویں رجب ۱۲۱۲ھ میں روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا گیا۔ تیرہ برس حوالات میں رہا۔ ساتویں رجب ۱۲۲۵ھ کو میرے واسطے حکمِ دوامِ حبس صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی اور دلی شہر کو زنداں مقرر کیا، اور مجھے اس زنداں میں ڈال دیا۔ فکرِ نظم و نثر کو مشقت ٹھہرایا..... جب دیکھا کہ یہ قیدی گریز پا ہے، ... دو ہتھکڑیاں اور بڑھا دیں۔"

یہاں پیدائش، شادی اور بچوں کی ذمہ داری کو بصری تاثر VISUAL EFFECT کا اسلوب دیا گیا ہے۔ یہ واقعہ نگاری محولہ بالا اقتباس میں بھی ہے جہاں قرض خواہوں کے گریبان گیر ہونے اور اپنے خاموش رہنے کا تذکرہ ہے۔ چنانچہ جان کے تعزیت نامے میں بھی ہے۔

".... اگر مغفرت ہو گئی اور ایک قصر ملا اور ایک حور ملی، اقامتِ

جاودانی ہے، اور اسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے۔
اس تصور سے جی گھبراتا اور کلیجہ منہ کو آتا ہے ہے ہے وہ
حور اجیرن ہو جائے گی۔ طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی، وہی زمردیں
کاخ اور طوبیٰ کی ایک شاخ، چشم بد دور، وہی ایک حور۔ بھائی
ہوش میں آؤ، کہیں اور دل لگاؤ۔"

قافیہ کی کھنک سے قطع نظر جو یہاں محض لطفِ سخن اور مزاح پیدا کرنے کے لیے روا رکھی گئی ہے۔ جنت کے غیر مرئی نشاط کو بھی غالب نے مرئی شکل دے دی ہے۔

غالب کا نثری اسلوب آہنگ سے خالی نہیں لیکن یہ آہنگ ہر جگہ اتنا کھلا ڈلا اور اتنا سیدھا سادا نہیں جیسے مندرجہ ذیل مقفیٰ ٹکڑوں میں نظر آتا ہے۔

"اس تصور سے جی گھبراتا ہے۔
کلیجہ منہ کو آتا ہے۔
وہ حور اجیرن ہو جائے گی
طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی
وہی زمردیں کاخ
اور طوبیٰ کی ایک شاخ
چشم بد دور
وہی ایک حور
بھائی ہوش میں آؤ
کہیں اور دل لگاؤ

اس واضح آہنگ کے بجائے اکثر خطوں میں ایک باطنی آہنگ ہے جس میں قافیے کی لاگ نہیں، کہیں چھوٹے بڑے ٹکڑوں کو سلیقے سے سجا کر ہلکی سی چاشنی پیدا کی گئی ہے اور اسی مدھم آہنگ کو قائم رکھا گیا ہے۔ اس اہتمام سے کہ اس سحر کو توڑنے والی کوئی آواز یا کوئی شوخ جذبہ پاس نہ پھٹکنے پاتے۔ کہیں تخیل اور مضمون آفرینی سے کارگہہ شیشہ گری کا انصرام ہے، کہیں فضا آفرینی ہے تو کہیں مرقع سازی۔ غالب کے

نثری آہنگ کا تجزیہ شاید ان کے شعری آہنگ سے کہیں زیادہ دشوار ہے۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ غالب کی شاعری نوجوانی سے لے کر بڑھاپے تک مختلف کچے، ادھ کچے اور پختہ رنگوں سے گزری جبکہ ان کی نثر کو ان کی پختگی کا ہی زمانہ ملا۔ اس دور یعنی ۱۸۵۰ء کے بعد والے دور کی چند غزلوں کو پیش نظر رکھیے تو ان دونوں اسالیب کے درمیان ایک گہرا رشتہ نظر آتے گا مثلاً:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

یہ ۱۸۵۲ء کی غزل ہے۔ اس غزل میں سادگی، صراحت اور دردمندی کے جو نقوش موجود ہیں وہ ان کے خطوط کی فضا اور اس کے نثری آہنگ سے ملتے جلتے ہیں۔ اس قسم کا موازنہ ہر لحاظ سے مفید ہوگا اور غالباً دور رس نتائج پیدا کرے گا۔

غالب کی شاعری ان کے غم روزگار سے ہزیمت کا بدل ہے۔ وہ افراسیاب اور فریدوں کے الم تو کیا اپنے بگڑے ہوتے خاندان کی پنشن بھی حاصل نہ کر سکے۔ اسی لیے انہوں نے اس کے بدلے میں قلمرو شعر کی حکمرانی سنبھال لی۔ شاعری کی دنیا میں جو دکھ درد ملے یا مناسب داد نہ پانے اور مناسب درجہ حاصل نہ کر سکنے کا جو قلق تھا اس کا بدل انہوں نے مکاتیب میں تلاش کیا۔ یہ نثری اسلوب ان کی پناہ گاہ بھی ہے اور دریافت بھی۔ دریافت اس لحاظ سے کہ جس طرح ان کی شاعری میں یہ احساس موجود ہے کہ ہر چند آنے والی زندگی کی برکتوں اور نعمتوں میں ان کا یا ان کی طرح کے امراء و شرفا کا کوئی حصہ نہیں مگر مستقبل میں ان کی تابناکی ہے ضرور۔ (نہیں نگار کو فرصت نہ ہو نگار تو ہے - والی غزل اس کی ایک مثال ہے) اسی طرح اردو نثر کے اس سادہ اسلوب کے ذریعے انہوں نے مستقبل کے تیور پہچانتے بلکہ اسے جان لینے کی کوشش کی ہے۔ وہ نثر جو انشا امن اور ماسٹر رام چندر کی تحریروں میں بن سنور رہی تھی، اس میں ایسی تہہ داری لطافت، شوخی اور ڈرامائیت۔ مختصر یہ کہ ایسی پہنائی اور گیرائی پیدا کر دینا کہ وہ تخلیقی فن کا جوہر بن جاتے، مرزا کے خلاقانہ ذہن اور فطری جودت کا کرشمہ ہے۔

دور حاضر کے تنہا صاحب طرز نثر نگار رشید احمد صدیقی کا قول ہے کہ نثری

آہنگ نغمہ نہیں آرکسٹرا کی سمفنی ہے۔ یہ صحیح بھی ہے۔ غزل میں اور نظم میں ایک سُر یا ایک نغمہ کافی ہے لیکن نثر کی لطافت قایم رکھنے اور اس میں عظمت کے آثار پیدا کرنے کے لیے آرکسٹرا کی سمفنی کی ہمہ جہتی اور ہفت آہنگ نغمگی لازمی ہے۔ کہیں طنز کا رنگ، کہیں شوخی کی جھلک، کہیں چھوٹے چھوٹے جملوں کے گل بوٹے، کہیں الفاظ کا تطابق اور تخالف، کہیں شخصیت کی لاگ، کہیں تخیل کی رنگینی، کہیں مضمون آفرینی کا کیف۔ کہیں دردمندی کی جھلک، غالب کو اس آرکسٹرا کی سمفنی کے سب سے بڑے ماہروں میں شمار کیا جاتے تو شاید قرض کا وہ بار کچھ ہلکا ہو سکے جس کے لیے اردو نثر ان کی مرہون منت ہے۔

▪▪

فروری 1974ء

نثار احمد فاروقی

غالب صدی : ایک جائزہ

فروری ۱۹۶۹ء میں مرزا غالب کی وفات کو سو برس پورے ہو چکے تھے، اور ان کی صد سالہ برسی منانے کے لیے سرکاری، نیم سرکاری اور نجی اداروں نے پہلے ہی سے اپنے پروگرام تیار کر رکھے تھے، چنانچہ جیسے ہی ۱۹۶۹ء شروع ہوا، سارے ملک میں ان تقریبات کا آغاز ہو گیا۔ اردو بولنے والے علاقوں میں شاید ہی کوئی قابلِ ذکر شہر ایسا ہو جہاں غالب صدی کے سلسلے کی کوئی تقریب نہ ہوئی ہو۔ ہندوستانی یونیورسٹیوں نے بھی یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کی اعانت سے غالب سینٹری کمیٹیاں بنائیں۔ یونی ورسٹی میگزین کے غالب نمبر شائع ہوتے۔ سمینار منعقد کیے گئے اور مقالات کو کتابی صورت میں یکجا کر کے شائع کیا گیا۔ اس سلسلے میں علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی، لکھنؤ یونیورسٹی، الہ آباد یونی ورسٹی، جموں یونیورسٹی، کشمیر یونی ورسٹی، پٹنہ یونی ورسٹی، اور گورکھپور یونیورسٹی کے مجلّوں نے اپنے اپنے خصوصی نمبر شائع کیے۔

ایک عجیب اتفاق ہے، بلکہ یہ بھی مرزا غالب کی خوش بختی اور ان کے طالع کی یاوری تھی کہ جب صد سالہ برسی منانے کا وقت آیا تو جمہوریہ ہند کی صدارت پر ڈاکٹر ذاکر حسین زینت افروز تھے جو اپنے زمانۂ طالب علمی ہی سے مرزا غالب کے مداح اور قدردان رہے تھے۔ چنانچہ جب وہ جرمنی میں زیرِ تعلیم تھے انھوں نے مطبع کاویانی برلن سے دیوان غالب کا ایک بہت خوبصورت ایڈیشن ٹائپ میں چھپوایا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ اس کے بیشتر صفحات خود ذاکر صاحب نے کمپوز کیے تھے۔ اب انھوں نے غالب صدی تقریبات کے موقع پر بھی اپنی گوناگوں مصروفیات کے باوجود بہت سا وقت صرف کیا۔ اور وہ آل انڈیا غالب سینٹری کمیٹی کے سرپرست بھی رہے۔ اس کمیٹی کے چیئرمین ہماری وزیرِ اعظم شریمتی اندرا گاندھی اور سکریٹری جناب فخر الدین علی احمد

تھے۔

اس وقت اگر کوئی شخص غالب سے اپنی دور پرے کی رشتہ داری کا دعوا کرسکتا ہے تو وہ ان کے منہ بولے فرزند زین العابدین عارف کی پوتی کے بیٹے ہیں جن کا نام فخرالدین علی احمد ہے۔ جو ۱۹۶۹ء میں صنعتی ترقیات کے مرکزی وزیر تھے اور اب صدر جمہوریہ ہند ہیں۔ غالب سینٹری کمیٹی کا قیام اس کے لیے مالیات کی فراہمی، تقریبات کی تنظیم۔ ایوان غالب کے نام سے حضرت شاہ ولی اللہ دہلوی کے قبرستان کے قریب ایک شاندار عمارت اور آڈیٹوریم کی تعمیر، اور ثقافتی پروگراموں کی کامیابی میں درپردہ ان کی دلچسپی اور حسن تدبیر کو بڑا دخل ہے۔ جاننے والے یہ بھی جانتے ہیں کہ ان تمام تقریبات میں سب سے زیادہ موثر اور فعال شخصیت بیگم عابدہ احمد کی رہی ہے جو اردو کے مشہور ادیب سلطان حیدر جوشؔ کی صاحبزادی ہیں اور آج ہندوستان کی خاتون اوّل ہیں۔

اردو کے مشہور محقق اور غالب شناس جناب قاضی عبدالودود زمانہ طالب علمی میں جناب فخرالدین علی احمد کے ساتھ انگلستان میں رہے تھے۔ ان دوستانہ روابط کا فائدہ بھی غالب کو پہنچا کہ ان تمام تقریبات میں قاضی صاحب کا مشورہ برابر شامل رہا۔" ورنہ یہ تقریبات اتنے اعلیٰ اور سنجیدہ پیمانے پر منعقد نہیں ہوسکتی تھیں۔ اب ایوان غالب کی تعمیر مکمل ہوچکی ہے۔ اس کے پہلے ڈائرکٹر اردو کے مشہور شاعر جناب حسن نعیم تھے۔ ان کے مستعفی ہونے پر جناب سعید سہروردی کا تقرر کیا گیا۔ کتب خانہ فراہم ہورہا ہے اور اس کا افتتاح بھی چند ماہ قبل جناب فخرالدین علی احمد کے ہاتھوں سے عمل میں آچکا ہے۔ اب ڈاکٹر یوسف حسین خاں اس ادارے کے سکریٹری ہیں اور ترقی کی رفتار کو دیکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایوان غالب جلد ہی اردو کے اہم تحقیقاتی اداروں میں اپنا مقام بنالے گا۔ اس ادارے کی جانب سے سالانہ ادبی انعامات کا سلسلہ بھی شروع کیا گیا ہے۔

صدسالہ برسی سے کئی ماہ پہلے سے آل انڈیا ریڈیو نے اپنے پروگراموں میں کسی نہ کسی عنوان سے غالب کو شامل کرنا شروع کردیا تھا۔ بیگم اختر، سہگل یا ملکہ پکھراج کی گائی ہوئی غزلیں اکثر نشر ہوتی تھیں۔ ریڈیو فیچر، ڈرامے، مباحثے اور تقریریں بھی ریڈیائی تقریبات کا ایک حصہ تھیں۔ اس طرح ریڈیو نے بھی غالب صدی تقریبات کو کامیاب

بنانے اور غالب کا نام ہر ہندوستانی کے کانوں تک پہنچانے میں اپنا رول حسن وخوبی کے ساتھ ادا کیا۔

حکومت ہند کے محکمہ ڈاک نے اس موقع پر ایک بیس پیسے والا یادگاری ٹکٹ جاری کیا۔ اس میں بائیں طرف مرزا غالب کی ایک قلمی تصویر تھی۔ پس منظر میں غالب ہی کے خط میں ایک عبارت کا عکس تھا، جس میں ڈاک ہرکارہ وغیرہ کا ذکر ہے اور وسط میں غالب کی ۱۲۰۸ھ والی مہر تھی جس میں صرف لفظ 'غالب' لکھا ہوا ہے۔ اس ٹکٹ کا ڈیزائن اچھا تھا۔ تصویر کے انتخاب سے مجھے اختلاف ہے۔ غالب کی کیمرے والی تصویر جس کا ایک بہت عمدہ انلارجمنٹ تصویروں کی نمائش میں پیش کیا گیا تھا، اس ٹکٹ پر اچھی بھی لگتی اور اس سے غالب کی شکل وصورت کا صحیح اندازہ بھی ہوتا۔ اس قلمی تصویر میں تو وہ شاعر کم اور بوڑھے پہلوان زیادہ معلوم ہوتے ہیں۔

اس موقع پر تصویری نمائش کا تذکرہ بھی ہو جانا چاہیے۔ اس میں غالب اور عہدِ غالب سے متعلق اتنی اچھی تصویریں ایسے سلیقے سے فراہم کی گئی تھیں کہ ایسی اچھی نمائش آج تک اردو کے اور کسی شاعر کو نصیب نہیں ہوئی۔

نیشنل اسٹیڈیم میں ہونے والا کلچرل پروگرام اور لال قلعہ میں پیش کیا ہوا ڈرامہ اور مشاعرہ بھی قابلِ ذکر تقریبات ہیں۔ اس مشاعرے میں حاضرین کی تعداد کسی طرح ۲۵ ہزار سے کم نہیں تھی۔

غالب سینٹری کمیٹی نے اس موقع پر چند کتابیں بھی شائع کیں۔ دیوان غالب کا نہایت صاف ستھرا ایڈیشن جس کی بنیاد مطبع نظامی کانپور کے متن پر تھی آفسٹ سے چھپا۔ یہ قیمت کے حساب سے بھی نہایت ارزاں تھا۔ دستنبو کا متن بھی چھاپا گیا مگر اس پر کوئی مقدمہ یا تعارف نہیں ہے اور قیمت بھی زیادہ ہے۔

بین الاقوامی سیمینار کا افتتاح قاضی عبدالودود نے کیا تھا۔ اس میں ہندوستانی غالب شناسوں کے علاوہ امریکہ، روس، ایطالیا، برطانیہ، ایران وغیرہ ممالک کے مستشرقین بھی شریک تھے۔ سیمینار میں پڑھے جانے والے مقالات کو ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے ایڈٹ کر کے دو جلدوں میں شائع کیا ہے۔ ایک جلد میں اردو کے اور دوسری میں انگریزی کے مقالات ہیں۔

فروری ۱۹۶۹ء ہی میں حکیم عبدالحمید صاحب دہلوی نے ذاتی کوشش اور دلچسپی سے غالب اکیڈمی کا آغاز کیا جس کا خواب وہ ۱۹۳۴ سے دیکھ رہے تھے اور اس کے لیے زمین خرید کر محفوظ کیے ہوتے تھے۔ اس کا افتتاح ڈاکٹر ذاکر حسین نے کیا تھا۔ مزار غالب سے بالکل متصل اکیڈمی کی مختصر مگر خوبصورت عمارت دو حصوں میں تعمیر کی گئی ہے اور ایک چھوٹا سا کتب خانہ بھی قائم ہو گیا ہے۔ اکیڈمی نے کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ بھی شروع کر دیا ہے۔ چنانچہ اب تک غالب اور آہنگ غالب (ڈاکٹر یوسف حسین خاں)، "نامہ ہائے فارسی غالب" (مرتبہ علی اکبر ترمذی) نقش غالب (اسلوب احمد انصاری)، غالب اور ذکا (ضیاء الدین احمد شکیب)، تلمیحات غالب (محمود نیازی) وغیرہ شائع ہو چکی ہیں۔

غالب صدی کے موقع پر سب سے زیادہ حیرت انگیز اور ہنگامہ آفریں واقعہ "دیوان غالب نسخۂ امروہہ" کا ڈرامائی انداز میں پردۂ ظہور پر آنا ہے۔ امروہہ ضلع مراد آباد کے ایک کہنہ فروش توفیق احمد قادری کو دیوان غالب کی سب سے پہلی روایت تمام تر غالب ہی کے قلم سے لکھی ہوئی بھوپال کے ایک کتب فروش سے ملی۔ اس نے ۵۔ اپریل ۱۹۶۹ء کو یہ درِّ یتیم صرف گیارہ روپے میں خریدا اور سب سے پہلے اخبار "الجمعیۃ" دہلی میں اس کی فروخت کا اشتہار دیا۔ ۲۳۔ اپریل ۱۹۶۹ کے اخبار "الجمعیۃ" اور ۲۲۔ اپریل کے ہفت روزہ "ہماری زبان" میں اس کا تعارف راقم الحروف نے پیش کیا۔ پھر رسالہ "آج کل" دہلی (جون ۱۹۶۹ء) کو یہ شرف حاصل ہوا کہ اس بے بہا دیوان کا مفصل تعارف پہلی بار مع عکس کے شائع کرے۔ اس دن سے آج تک یہ قلمی نسخہ اہل ادب کی بحث و نظر کا دلچسپ موضوع بنا ہوا ہے اور اس سے متعلق بلا مبالغہ سیکڑوں صفحات لکھے جا چکے ہیں۔ لیکن سب سے زیادہ افسوسناک امر یہ ہے کہ فی الحال یہ نسخہ پھر پردۂ گمنامی میں روپوش ہے۔ یہ بھی سنا گیا ہے کہ اس کے عکس ہندوستان میں چھپے ہیں مگر وہ بازار میں دستیاب نہیں ہیں۔ "نقوش" نے اپنے غالب نمبر حصہ دوم میں اس نسخہ کا پورا متن مع اصل کی تصویروں کے چھاپا تھا۔ جس کا تذکرہ پاکستانی غالبیات کے جائزے میں ہے۔

یونیورسٹی میگزین کے غالب نمبروں کا ذکر ابتدا ہی میں ہو چکا ہے۔ ان کے علاوہ مہارانی کالج میسور کے میگزین "الماس"، گورنمنٹ کالج میسور کے "حیات نو"، دہلی کالج کے

"فکرِ نو" دہلی کالج (ایوننگ) کے "شمع حیات" جامعہ ملیہ اسلامیہ کے ترجمان "جامعہ" اینگلو عربک اسکول کے "اعتمادیہ" اور امام المدارس امروہہ کے مجلے نے اپنے خاص نمبر سلیقے سے شائع کیے۔

ہندوستان میں سب سے زیادہ ضخیم اور شاندار غالب نمبر رسالہ "شاعر" بمبئی کا تھا۔ اس کے علاوہ سہ ماہی "اردو ادب" علی گڑھ، سہ ماہی "تحریر" دہلی، رسالہ "فروغ اردو" لکھنؤ، "نیا دور" لکھنؤ، "سب رس" حیدرآباد، "تحریک" دہلی، "آج کل" دہلی، مجلہ "سیفیہ" بھوپال "جاں نثار" امرتسر، "صبا" حیدرآباد، "پونم" حیدرآباد، "شگوفہ" حیدرآباد، "شیرازہ" سری نگر، "ہما" دہلی، "شبستان" دہلی، "علم و فن" دہلی، "نور کی چھم چھم" جموں وغیرہ رسالوں نے غالب نمبر بڑے اہتمام سے شائع کیے۔

رسالہ آج کل کی یہ روایت رہی ہے کہ ہر سال فروری کا شمارہ غالب نمبر ہوتا ہے۔ اردو کے کسی رسالے میں غالب سے متعلق اتنا مواد شائع نہیں ہوا جتنا اس رسالے کے پرانے فائلوں سے مل سکتا ہے۔ غالب صدی کے موقع پر ایسے مضامین کا انتخاب "گنجینۂ غالب" کے نام سے مرتب کر کے شائع کیا گیا۔ اس سے پہلے بھی ایک انتخاب "آئینہ غالب" چھپ چکا تھا۔

دہلی سے اس سال عابد رضا بیدار نے "غالب اسٹڈیز جنرل" کا آغاز کیا مگر اس کے مختصر ضخامت کے صرف تین شمارے ہی نکل سکے۔

کتابوں میں "کلیاتِ غالب فارسی" جناب امیر حسن نورانی نے مرتب کیا اور اسے راجہ رام کمار بکڈپو لکھنؤ نے شائع کیا۔ غالب نے خود اپنے کلام کا انتخاب "گلِ رعنا" کے نام سے کیا تھا۔ یہ ناپید تھا، مگر غالب صدی کے آتے آتے اس کے دو قلمی نسخے دریافت ہو گئے۔ ہندوستان میں اسے جناب مالک رام نے چھاپا۔ پاکستان میں جو نسخہ ملا ہے اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ تمام تر غالب کے قلم ہی سے لکھا ہوا ہے۔ راقم الحروف کے مضامین کا مجموعہ بھی "تلاشِ غالب" کے نام سے اسی سال چھپا۔ اس میں غالب کے دو اردو خطوط، گیارہ فارسی خطوط اور اردو فارسی کا غیر مطبوعہ کلام پیش کیا گیا ہے اور بعض دوسرے تحقیقی مضامین ہیں۔

"غالب اور حیدرآباد" (ضیاء الدین احمد شکیب)، "غالب اور بھوپال" (جناب

عبدالقوی دسنوی) بھی اس موقع پر شائع ہوئیں منظور الحسن برکاتی نے ایک کتاب "غالب اور ٹونک" لکھی جو چھپ گئی تھی، پھر نہ معلوم کیوں چھپ گئی۔

نسیم بک ڈپو لکھنؤ نے عبدالقوی دسنوی کی مرتب کردہ غالب ببلیوگرافی "غالبیات" کے نام سے چھاپی اور "غالب سے متعلق چند مباحث" جناب ابو محمد سحر کے مضامین کا مجموعہ غالب صدی کے بعد مرتب ہو کر کتابی صورت میں آیا۔ خاندان لوہارو کے ایک بزرگ نواب خسرو مرزا نے "اصہار الغالب" کے نام سے ایک مختصر کتاب میں غالب کے رشتہ داروں کے بارے میں ضروری معلومات جمع کر دیں۔ محمد عتیق صدیقی نے "غالب اور ابوالکلام" کے زیر عنوان غالب سے متعلق مولانا آزاد کی تمام تحریروں کو ضروری وضاحتوں کے ساتھ جمع کیا۔ یہ مکتبہ شاہراہ کی پیشکش تھی۔

غالب کی تمام تصانیف کے صحیح ترین متون چھاپنے کا بیڑا جناب قاضی عبدالودود نے اٹھایا تھا۔ مگر اس سلسلے کی صرف ایک کتاب "قاطع برہان ورسائل متعلقہ" ہی چھپ سکی ہے۔ اس کے بھی حواشی والی جلد ہنوز باقی ہے۔

غالب کی زندگی پر ڈرامے اور تمثیلیں بھی لکھی گئیں۔ ان میں "کہرے کا چاند" (ڈاکٹر محمد حسن)، "تصویر خیال" (ابرار الرحمن قدوائی)، "مرزا غالب" (منچو قمر)، "تماشا مرے آگے" (رفعت سروش)، "دودِ چراغِ محفل" (رفیعہ سلطانہ)، "غالب" (ڈاکٹر اعجاز حسین) اور "غالب کی واپسی" (سلیم تمنائی) قابلِ ذکر ہیں۔

دیوان غالب کے انتخابات، دوسری زبانوں میں منتخب تراجم، یا جزوی شرحیں بھی شائع ہوئیں۔ ان میں محمد مجیب کا "انتخابِ کلامِ غالب" کے علاوہ سردار جعفری، قرۃ العین حیدر، اعجاز احمد وغیرہ کے انگریزی تراجم ہیں۔ دانیال لطیفی نے کلامِ غالب کو رومن رسم الخط میں منتقل کیا۔ دہلی یونیورسٹی کے شعبۂ اردو نے ایک انتخاب اس دعوے کے ساتھ چھاپا کہ یہ ڈاکٹر ذاکر حسین کا کیا ہوا ہے، مگر اس پر کوئی دلیل نہیں دی ہے۔ غالب صدی پر ہونے والے چند اہم کاموں میں سے ایک وہ نظام میموریل لیکچر ہے جو اس سال پروفیسر رشید احمد صدیقی نے "غالب، شخصیت اور شاعری" کے موضوع پر دیا اور اب کتابی صورت میں آگیا ہے۔

"کلامِ غالب کا نفسیاتی مطالعہ" (ڈاکٹر سلام سندیلوی)، "غالب کے تخلیقی سرچشمے"

احمدی کاشمیری، "غالب کی جمالیات" شکیل الرحمن، غالب حقیقت کے آئینے میں "دھنپت راج رہبر" بھی اسی زمانے کی مطبوعات ہیں۔

غالب صدی کے موقع پر اہلِ علم میں جو ولولہ تھا وہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اب سرد پڑ گیا ہے۔ ۱۹۶۹ء کے بعد گزشتہ برسوں میں قابلِ ذکر کتابیں سات بھی شائع نہیں ہوئیں البتہ ڈاکٹر گیان چند کی "تفسیر غالب" اور تازہ کتاب "رموز غالب" یا ڈاکٹر خلیق انجم کی "غالب اور شاہانِ تیموریہ" یقیناً غالبیات میں قابل قدر اضافہ ہیں۔

غالب کی صد سالہ برسی ہمارے پڑوسی ملک پاکستان میں بھی بڑے تزک و احتشام کے ساتھ منائی گئی۔ اعلیٰ اور ادنیٰ درجے کی بہت سی کتابیں چھپیں، رسالوں کے خاص نمبر نکالے گئے۔ مذاکرے اور جلسے ہوتے۔ سرکاری اور نیم سرکاری سطح پر تمام بڑے شہروں میں یادگاری جلسے منعقد ہوتے۔ پاکستان میں دو ڈائریاں اس سال بہت خوبصورت چھاپی گئیں۔ ایک یونائیٹڈ بنک لمیٹڈ نے چھاپی جس میں غالب کے اشعار صادقین کی تصاویر میں پیش کیے گئے تھے۔ اور دوسری "ادارۂ معاشرتی بہبود" ساہیوال نے مرتب کی تھی۔ حکومت پاکستان کے محکمۂ مواصلات نے ڈاک کے دو یادگاری ٹکٹ جاری کیے ایک پندرہ پیسے کا جس پر یہ شعر لکھا تھا:

ہے کہاں تمنّا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

اور دوسرا ۵۰ پیسے والا جس پر لکھا تھا:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے اِدھر ہوتا کاش کے مکاں اپنا

پاکستانی یونیورسٹیوں میں سب سے اہم کام پنجاب یونیورسٹی لاہور نے کیا۔ غالب کی خوش بختی سے اس وقت اِس یونیورسٹی کے وائس چانسلر بھی مشہور غالب شناس پروفیسر حمید احمد خاں تھے۔ ان کی کوشش سے ایک مجلس یادگار غالب قائم کی گئی جس میں مولانا غلام رسول مہر، شیخ محمد اکرام، پروفیسر وقار عظیم، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر وزیر الحسن عابدی، ڈاکٹر وحید قریشی اور سجاد باقر رضوی جیسے ممتاز حضرات شامل تھے۔ اسی سال پنجاب یونیورسٹی میں ایک "غالب چیئر" قائم ہوئی جس پر پہلے غالب پروفیسر کی حیثیت سے وقار عظیم

صاحب کا تقرر ہوا۔" مجلس یادگار غالب" نے یہ فیصلہ کیا کہ غالب کی تمام تصانیف نظم و نثر، اردو فارسی کا متن صحت اور حسن اہتمام سے چھاپا جاتے۔ چنانچہ پورا منصوبہ سترہ جلدوں میں پھیلایا گیا، اور حیرت انگیز سرعت کے ساتھ تقریباً کل تصانیف ۱۹۶۹ء میں چھپ کر بازار میں آگئیں۔ ان جلدوں کا مختصر حال یہ ہے:

۱۔ دیوان غالب اردو

اسے حامد علی خاں نے مطبع نظامی کانپور والے ایڈیشن کی بنیاد پر ترتیب دیا تھا یہ دیوان غالب کی چند خوبصورت اشاعتوں میں سے ایک ہے۔

۲ و ۳۔ خطوط غالب (اردو)

مولانا غلام رسول مہر نے دو جلدوں میں مرتب کیے۔ ان کے صفحات کی مجموعی تعداد ایک ہزار سے زیادہ ہے۔

۴، ۵ و ۶۔ کلیات نظم فارسی

غالب کے کلیات نظم فارسی کو تین جلدوں میں تقسیم کر دیا گیا۔ پہلا حصہ غزلیات فارسی پر مشتمل ہے جسے وزیر الحسن صاحب عابدی نے ترتیب دیا ہے۔ دوسرے حصے میں قصائد و مثنویات فارسی اور تیسرے میں قطعات، رباعیات، ترکیب بند، ترجیع بند وغیرہ ہیں۔ یہ دونوں حصے مولانا غلام رسول مہر نے مرتب کیے۔

۷۔ سبد چین، ۸۔ پنج آہنگ

یہ دونوں جلدیں ڈاکٹر وزیر الحسن عابدی نے ایڈٹ کیں۔ نویں جلد "مہر نیم روز" اور دسویں جلد "دستنبو" کے مرتب ڈاکٹر عبد الشکور احسن تھے۔ گیارہواں حصہ "درفش کاویانی" ڈاکٹر محمد باقر کے مقدمے کے ساتھ چھپا۔ بارہواں حصہ "افادات غالب" ہے۔ اس میں لطائف غیبی" سوالات عبد الکریم" اور "تیغ تیز" شامل ہیں۔ اسے ڈاکٹر وزیر الحسن عابدی نے ترتیب دیا۔ تیرہویں جلد کا عنوان ہے "غالب ذاتی تاثرات کے آئینے میں"۔ اس کے مرتب سجاد باقر رضوی اور عبد الشکور احسن تھے۔ اس میں مختلف اہل قلم کے تاثراتی مضامین جمع کیے گئے تھے۔

چودہویں جلد "تنقید غالب کے سو سال" سید فیاض محمود اور اقبال حسین نے مرتب کی۔ اس میں گزشتہ سو سال میں غالب پر لکھے گئے مضامین کا انتخاب ہے۔ پندرہویں جلد "اشاریہ غالب" مرتبہ سید معین الرحمٰن، غالب کی وضاحتی ببلیوگرافی ہے جو غالب

پر کام کرنے والوں کی ہمیشہ رہنمائی کرے گی۔

سولہویں جلد GHALIB - A CRITICAL INTRODUCTION (غالب کا تنقیدی تعارف) مصنفہ جناب سید فیاض محمود انگریزی خوان طبقے سے غالب کو روشناس کراتی ہے۔ سترہویں جلد "قادر نامۂ غالب" کو ڈاکٹر محمد باقر نے اپنے مقدمے کے ساتھ ترتیب دیا تھا۔

ان کتابوں کی اشاعت کے علاوہ پنجاب یونیورسٹی ریسرچ جنرل نے اپنی ۱۹۶۹ء کی اشاعت کو غالب سے مخصوص کر دیا تھا اور اسی یونیورسٹی کے ادارۂ تحقیقات پاکستان نے ڈاکٹر وزیر الحسن عابدی کی مرتب کردہ "گلِ رعنا" کو بڑے اہتمام سے شائع کیا۔

انجمن ترقی اردو پاکستان نے اپنے پندرہ روزہ "قومی زبان" کے دو غالب نمبر چھاپے اور سہ ماہی "اردو" نے بھی اپنی دو اشاعتیں غالب ہی سے منسوب کر دیں۔ ان کے علاوہ انجمن نے چار کتابیں اور شائع کیں۔ "غالب نامہ" اور ان مضامین کا ایک اچھا انتخاب ہے جو غالب سے متعلق موضوعات پر سہ ماہی "اردو" میں وقتاً فوقتاً شائع ہوتے۔ "فلسفۂ کلام غالب" ڈاکٹر شوکت سبزواری کی کتاب کا دوسرا ایڈیشن ہے۔ پہلا ایڈیشن ۱۹۴۶ء میں بریلی سے چھپا تھا۔ اب اس میں دو ابواب کا اضافہ بھی ہوا ہے اور سائز بھی بڑا ہو گیا ہے۔ تیسری کتاب "مہر نیم روز" کا اردو ترجمہ ہے جو سید عبدالرشید نے کیا ہے اور چوتھی "ہنگامہ دل آشوب" قاطع برہان والے معرکے سے تعلق رکھتی ہے۔

مجلس ترقی ادب لاہور، غالب سے متعلق بہت سی کتابیں پہلے ہی چھاپ چکی تھی، "اردوئے معلّی" (تین جلدوں میں)، "عود ہندی"، "مجموعۂ نثر غالب" (مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی) وغیرہ۔ لیکن اس صدی تقریبات کے موقع پر مجلس نے دو نہایت ہی اہم کتابیں بہت حسن اور سلیقے کے ساتھ شائع کیں:

دیوان غالب کا ایک نہایت اہم قلمی نسخہ پنجاب یونیورسٹی کے ذخیرۂ محمود شیرانی میں تھا اور صرف خواص اس سے مستفید ہو رہے تھے۔ مجلس نے پوری کتاب کا عکس نہایت روشن اور واضح انداز میں پیش کر دیا ہے۔ یہی "دیوانِ غالب نسخۂ شیرانی" کہلاتا ہے۔ دوسری قابلِ ستائش پیش کش دیوان غالب نسخۂ حمیدیہ کی اشاعتِ ثانی ہے۔ پہلے تو یہ نواب بھوپال سے منسوب ہو کر نسخۂ حمیدیہ کہلاتا تھا۔ اب اس کے فاضل مرتب پروفیسر

حمید احمد خاں کے نام سے منسوب ہو کر بھی "نسخۂ حمیدیہ" ہی رہے گا۔

کراچی میں ادارۂ یادگارِ غالب قائم ہوا جس کی خوبصورت عمارت ناظم آباد چورنگی پر تعمیر ہو چکی ہے۔ اس کے صدر فیض احمد فیض اور سکریٹری مرزا ظفر الحسن صاحب ہیں جنھوں نے شب و روز کی محنت سے ایک شاندار لائبریری بھی جمع کر لی ہے۔ اس ادارے نے ابھی چند ہی کتابیں شائع کی ہیں مگر وہ ہر طرح معیاری اور قابلِ قدر ہیں۔ سید عبدالرؤف عروج نے "بزمِ غالب" کے نام سے غالب کے احباب، معاصرین اور تلامذہ کا تذکرہ فراہم کیا ہے اور اس طرح جن حضرات کے نام خطوطِ غالب میں ملتے ہیں ان کے بارے میں بہت سی قیمتی معلومات یکجا ہو گئی ہیں۔ اگرچہ اس نوعیت کی کتابوں میں ہر وقت ترمیم و اضافے کا امکان رہتا ہے۔ لیکن اب تک اس طرح کی کوئی کتاب دستیاب نہیں تھی۔ "بزمِ غالب" نے بہت بڑی ضرورت کو پورا کیا ہے۔ اس ادارے نے دوسری کتاب ابنِ حسن قیصر کی "غالب نما" چھاپی ہے۔ یہ پاکستانی رسائل میں غالب سے متعلق چھپنے والے مضامین کا انڈکس ہے۔ مسلم ضیائی نے "غالب کا منسوخ دیوان" میں ایسے اشعار سے بحث کی ہے جو قطع و برید کے عمل میں دیوان سے خارج ہوتے رہے ادارے کی چوتھی کتاب سید حسام الدین راشدی کی "دو دِ چراغِ محفل" ہے جس میں غالب کے پانچ احباب کا مفصل تذکرہ ہے۔ محمد عمر مہاجر کا ترجمہ "پنج آہنگ" بھی اس ادارے نے چھاپا ہے۔

ان کے علاوہ مختلف پاکستانی اداروں سے شائع ہونے والی کتابوں میں "اطرافِ غالب" (ڈاکٹر سید عبداللہ) "غالب اور مطالعہ غالب" (عبادت بریلوی)، "غالب کا فن" (عبادت بریلوی)، "روحِ غالب" (صوفی تبسم)، "باغِ دو در" (مرتبہ وزیر الحسن عابدی) "دبستانِ غالب" (ناصر الدین ناصر)، "غالب: شاعرِ امروز و فردا" (فرمان فتح پوری)، "غالب نام آورم" (نادم سیتاپوری) "محاسنِ الفاظِ غالب" (نذیر احمد)، "تلاشِ غالب" (نثار احمد فاروقی)، "مفہومِ غالب" (احسن علی خاں)، "شش جہاتِ غالب" (نبی احمد باجوہ) "غالب اور سنہ ستاون" (سید معین الرحمٰن)، اور "عرفانِ غالب" (سلطان احمد صدیقی) کا تذکرہ کیا جا سکتا ہے۔

جن رسالوں اور اخباروں نے اس موقع پر خصوصی غالب نمبر شائع کیے پہلے

ان کی ایک مکمل فہرست ابجدی ترتیب سے دیکھ لیجیے۔

آہنگ (کراچی)، اخبار جہاں (کراچی)، ادب لطیف (لاہور)، اردو (کراچی) اردو نامہ (کراچی)، افشاں (کراچی)، افکار (کراچی)، اقبال ریویو (لاہور) الزبیر، العلم، امروز، انجمن اسلامیہ میگزین، اوراق، جام نو، جرنل آف ریسرچ، جنگ، حریت، حمایت اسلام، خیابان، دبستان، راوی، سیارہ، سوویت جائزہ، سیرین، شاہین صحیفہ، فاران، فردا، فنون، فیضان، قندیل، قومی زبان، کتاب، کوہستان، گلفشان لاہور، ماہِ نو، مشرق، منشور، نقوش، نگار پاکستان، نئی قدریں، نوائے وقت ویمن ڈائجسٹ، ہمدرد صحت۔ وغیرہ۔ تقریباً ۱۲۵ اخباروں اور رسالوں نے اپنے غالب نمبر پیش کیے۔ مجموعی طور پر "نقوش" سب رسالوں سے بازی لے گیا جس نے تین ضخیم جلدوں میں غالب نمبر چھاپے ہیں۔ پہلی جلد ۴۸۶ صفحات پر مشتمل ہے۔ دوسری جلد میں دیوان غالب نسخۂ امروہہ کا مکمل متن مع عکس اور مقدمہ و تصریحات کے شامل ہے۔ جب تک غالب کے پرستار رہیں گے ان نمبروں کی قدر و قیمت میں کمی نہیں آسکتی۔

مجلس ترقی ادب لاہور کا ترجمان سہ ماہی "صحیفہ" ڈاکٹر وحید قریشی کی ادارت میں نکلتا ہے۔ اس نے اپنا غالب نمبر چار حصوں میں پیش کیا۔ ہر حصے میں عالمانہ تحقیقی و تنقیدی مضامین ہیں چاروں حصوں کے صفحات مجموعی طور پر ۱۹۶۸ اور مضامین ۷۵ ہوتے ہیں۔ پاکستانی رسائل میں سب سے زیادہ وقیع غالب نمبر نقوش، صحیفہ، اور اردو ہی کے رہے۔

رسالہ "کتاب" لاہور کا "غالبیات نمبر" شیخ محمد اسماعیل پانی پتی مرحوم نے ترتیب دیا۔ انہوں نے غالب صدی کے موقع پر ہندوستان اور پاکستان میں شائع ہونے والے تقریباً تمام رسالوں اور کتابوں پر تعارفی نوٹ لکھ دیئے ہیں اور مضامین کی فہرست بھی درج کردی ہے۔ "ماہ نو" پاکستان کا سرکاری رسالہ ہے اور ہمارے رسالہ آج کل کی طرح یہ بھی ہر سال ماہ فروری میں کچھ نہ کچھ غالب سے متعلق چھاپتا رہتا ہے۔ لیکن صد سالہ برسی کے موقع پر ماہِ نو نے بجائے نیا غالب پیش کرنے کے اپنے ہی پرانے مضامین کا ایک مبسوط انتخاب تیار کر دیا تھا۔ اس میں چند نئے مضامین بھی شامل کیے گئے تھے۔ اسی طرح رسالہ "نگار" جو پہلے نیاز فتح پوری کی ادارت میں چھپتا تھا، اب جناب فرمان فتح پوری اسے "نگار پاکستان" کے

نام سے نکال رہے ہیں۔ انہوں نے نگار کی ماضی کی اشاعتوں میں چھپے ہوئے مضامین کا ایک انتخاب "غالب نمبر" کی صورت میں مرتب کیا تھا۔

یہ ہندوستان اور پاکستان میں غالبیات کے کاموں کا ایک سرسری اور اجمالی جائزہ ہے۔ شاید بعض کتابوں کا نام بھی اس میں درج نہ ہو سکا ہوگا۔ ۱۹۷۰ء کی تعطیلاتِ گرما میں مجھے پاکستان کے ادبی اور تہذیبی حلقوں سے تعارف کا موقع ملا تھا۔ بعض اداروں نے مجھے مدعو کیا تو یہی فرمائش کی کہ ہندوستان میں غالبیات کے کاموں کی تفصیل بیان کروں۔ میں نے پاکستان رائٹرز کلب کے ایک جلسے میں تمام کاموں کا جائزہ لیا بھی تھا۔ اس وقت حاضرین کے سوالات سے یہ اندازہ ہوا کہ ادبی حلقوں میں عام طور سے یہ جاننے کی خواہش ہے کہ غالب صدی منانے میں کس ملک کا حصہ زیادہ اور اہم رہا۔ میرا خیال ہے کہ اپنے اپنے حلقۂ اثر اور وسائل کو دیکھتے ہوئے دونوں ملکوں میں غالب صدی پر اچھے اور بڑے کام سامنے آئے۔ پاکستان میں غالب سے متعلق کتابیں زیادہ چھپیں مگر تحقیقی معیار سے ہندوستان میں بلند پایہ کام ہوئے۔ پنجاب یونیورسٹی نے "غالب چیئر" قائم کر کے اچھی مثال پیش کی اور تصانیف غالب کے یونیفارم ایڈیشن مرتب کرا کر چھاپے۔ لیکن ہمارے کام بھی کسی طرح کم اہم نہیں رہے۔ ہم نے "ایوان غالب" اور "غالب اکیڈمی" قائم کی، بین الاقوامی سمینار کیا۔ "غالب اور آہنگ غالب" جیسی کتاب چھاپی اور آخری بات یہ کہ دیوان غالب کا نسخہ امروہہ دریافت کیا۔ میں نے وہاں یہی کہا تھا کہ اردو کا گھر بھی ہندوستان میں ہے اور غالب کا بھی، اس لیے ہم نے غالب صدی پر جو کچھ بھی کیا وہ ہمیں کرنا ہی چاہیے تھا۔ اس میں ستائش کی تمنا یا صلے کی پروا نہیں ہے۔

ہندوستان کی طرح پاکستان میں بھی غالب صدی کے بعد سناٹا چھا گیا اور گزشتہ سات برسوں میں غالب سے متعلق کتابیں صرف چار چھپی ہیں۔ حالانکہ غالب صدی کو ایک نقطۂ آغاز ہونا چاہیے تھا نقطۂ اختتام نہیں۔

■■

مارچ 1976ء

شکیل الرحمٰن

غالب: جمالیاتی داستانی رجحان

غالب کے فعال حسیاتی لاشعور اور ان کی جمالیاتی فکر نے "مغل آرٹ" کی اقدار اور خصوصیات کو اس شدت سے جذب کیا ہے کہ اس کی جمالیاتی قدریں پگھل کر ان کے تجربوں میں جذب ہو گئی ہیں۔ وہ خود اس جمالیات" کے ایک بڑے شاعر بن گئے ہیں۔ ایسی ایک روایت کے خالق جو "مغل آرٹ" اور ہندوستانی جمالیات کی آمیزش کی متحرک صورت ہے۔

مغل جمالیات میں داستانی فضا، داستانی رومانیت اور داستانی سحر آفریں واقعات اور کردار کی جو اہمیت ہے ہمیں معلوم ہے۔ عربی اور عجمی داستانیں اپنی رومانیت کے ساتھ اس جمالیات کے پس منظر میں موجود ہیں۔ اور خود مغل جمالیات نے شاعری، مصوری اور فن تعمیر اور عوامی گیتوں اور نغموں میں داستانیت کو شدت سے جذب کیا ہے۔ فارسی اور اردو شاعری کے تجربوں میں داستانی کردار اور ان سے وابستہ واقعات ملتے ہیں۔ "مغل مصوری" نے اکبر کے عہد میں عجمی اور ہندی داستانوں کے واقعات نقش کیے، اور داستانیت، مغل مصوری کی روح میں شامل ہو گئی۔ غالب کی ابتدائی شاعری میں کسی وجہ سے رد کیے ہوتے اشعار اور خود شاعر کے دیوان میں مغل جمالیات کی داستانیت ملتی ہے جو شاعر کے منفرد وجدان اور تخصی عمل سے اردو شاعری کی روایتی داستانیت سے مختلف نظر آتی ہے۔ غالب کے ایسے اشعار میں عجمی۔ ہندی داستانیت کی آمیزش سے ایسی فضا پیدا ہو گئی ہے جو انہیں دوسرے شعرا سے اس معاملے میں علیحدہ کر دیتی ہے۔ ان کے کلام کی داستانی فضا میں جو پُراسراریت ہے وہ اردو شاعری میں کہیں نظر نہیں آتی۔ پورے غالب کو سمجھنے کے لیے اور باتوں کے علاوہ ان کی تصویریت کے رجحان کو بھی سمجھنا ہوگا، اور جمالیاتی رجحان پر

بھی غور کرنا ہوگا۔ ان سے یقیناً زیادہ جمالیاتی انبساط حاصل ہوگا اس لیے بھی کہ ان رجحانات نے آگے چل کر ان کے قیمتی جمالیاتی تجربوں کی تخلیق میں نمایاں حصہ لیا ہے۔

عالم طلسمِ شہرِ خموشاں ہے سر بہ سر
یا میں غریب کشورِ بود و نبود تھا

غالب نے دنیا اور پوری زندگی کو داستانوں کے طلسم کی طرح محسوس کیا ہے داستانوں کے طلسمی شہروں میں جس طرح باغ، پہاڑ، پراسرار قلعے اور چمکتی ہوئی دیواریں دیکھتے ہی دیکھتے گم ہو جاتی ہیں اور اچانک محسوس ہوتا ہے جیسے طلسمِ شہر، شہرِ خموشاں میں بدل گیا ہے، اسی طرح اس دنیا میں دیکھتے ہی دیکھتے چیزیں، اشیاء، افراد، عناصر گم ہو جاتے ہیں، کہاں چلے جاتے ہیں، کچھ سمجھ میں نہیں آتا۔ ایسی طلسمی کیفیتوں کا نتیجہ صرف حسرت اور مایوسی ہے۔ خوبصورت اور چمکتی ہوئی چیزوں کو جب سمیٹ لیا جاتا ہے اور یہ تمام اشیا نگاہوں سے گم ہو جاتی ہیں تو محسوس ہوتا ہے جیسے ابھی ابھی ان سے جو رشتہ تھا وہ اب نہیں ہے۔ ذہن میں یہ سوال اٹھتا ہے کہ واقعی ان سے کوئی رشتہ تھا؟ یہ عالم غالب کو طلسمِ شہرِ خموشاں نظر آتا ہے۔ کسی شے نے رشتے اور رشتے کی معنویت نہیں سمجھائی۔ یا میں اجنبی تھا، زندگی کو نہ سمجھ سکا! اجنبیت کے احساس یعنی غریب کشورِ بود و نبود کہہ کر انہوں نے اپنے "داستانی رجحان" سے ایک جمالیاتی تجربہ خلق کر دیا ہے۔

فوق الفطری کرداروں میں غالب نے "پری" کو پسند کیا ہے اور وہ اکثر اپنے جمالیاتی داستانی رجحان" کو اسی پیکر کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ محبوب بھی پری ہے لہٰذا پری کی تمام خصوصیات محبوب میں موجود ہیں۔ ابتدائی شاعری میں داستانی رجحان نے حسن کو اسی پیکر میں محسوس کیا ہے اور اسے طلسمی محبوبانہ ادائیں عطا کی ہیں۔ یہ طلسمی ادائیں اور کیفیتیں آہستہ آہستہ تجریدی بن گئی ہیں۔ پری جمال کا پیکر ہے۔ اس کے پروں کے رنگ خوبصورت، دلکش اور انوکھے ہیں۔ ان میں فوق الفطری اور طلسمی قوت اور صلاحیت ہے۔ پری کو دیکھنے کا شوق بڑھتا ہے اور وہ سامنے آجاتی ہے تو حیرت کی انتہا نہیں رہتی۔ دیکھنے والا دم بخود ہو جاتا ہے:

حیرت حدِ اقلیمِ تمنائے پری ہے
آئینے پہ آئینِ گلستانِ ارم باندھ

گلستان ارم یعنی پرستان بھی ہے اور پری بھی ہے اور پُراسراریت کی شدت کا نتیجہ حیرت بھی ہے۔ پرستان کو بہشت کا گلستان کہا ہے۔ حیرت کی تعریف یہ کی ہے کہ محبوب کی تمنا حد سے زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ تو تمنا حیرت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ پرستان تک پہنچنے کے واقعات داستانوں میں سنتے ہوتے اسے دیکھنے کی تمنا بڑھتی جاتی ہے، اور جب داستان نگار پرستان پہنچا دیتا ہے تو یہ تمنا حیرت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ یہاں بھی کم و بیش وہی کیفیت ہے۔ کسی پری کو چاہنے، دیکھنے اور محسوس کرنے کی تمنا جب انتہا کو پہنچ جاتی ہے تو وہ حیرت میں تبدیل ہو جاتی ہے اور حیرت کا تقاضہ یہ ہے کہ وہ جلد سامنے آجائے، قریب آجائے۔ غالب نے حیرت اور پرستان کو ایک دوسرے سے قریب دیکھنے کی خواہش کا اظہار کیا ہے۔ آئینہ حیرت کی علامت ہے۔ وہ اس پر آئینِ گلستان ارم کو باندھ دینا چاہتے ہیں تاکہ دھرتی یا حقیقی دنیا اور پرستان دونوں ایک دوسرے سے مل جائیں دوسرے مصرع کے انداز اور اس کی ردیف سے تعویذ باندھنے کا سا تاثر پیدا ہوتا ہے اور کسی پُراسرار کشش کا احساس ملتا ہے۔ غالب نے حیرت کو حدِ اقلیم تمنائے پری اور آئینے کو حیرت کا استعارہ بنا کر اس شعر کا حسن بڑھا دیا ہے۔ داستانی اسرار سے شعر کی فضا میں ایک نئی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ اردو کے بعض کلاسیکی اور روایتی شعرا نے بھی پری کے الفاظ کو استعمال کیا ہے لیکن محبوب کے خارجی حسن اور اس کے چند اشاروں سے بات آگے نہیں بڑھی ہے۔ غالب تو پوری فضا کی طرف لپکتے ہیں جلوۂ محبوب کو پھیلا کر دیکھنے کا بنیادی رویہ موجود ہے۔ حیرت اور گلستان ارم میں رشتہ قائم کر کے جلوۂ محبوب کو ایک وسیع تر کینواس پر دیکھنے کی خواہش توجہ چاہتی ہے۔

غالب نے اپنے تجربوں کے اظہار کے لیے داستانی رجحان کو کبھی کبھی بڑی شدت سے نمایاں کیا ہے اور پراسرار کیفیتوں میں اپنی انفرادیت کا احساس دلایا ہے۔

آئینہ دام کو سبزے میں چھپاتا ہے عبث
کہ پری زاد نظر قابلِ تسخیر نہیں

شعر پڑھتے ہوئے نگاہوں کے سامنے ایسے کتنے مرتبان، بوتل اور شیشے کے صندوق اُبھرنے لگتے ہیں جن میں پری اور جن دوسرے فوق الفطری پیکر اور عناصر بند ہیں۔ اس داستانی روایت سے بلاشبہ غالب کے ذہن کا ایک تعلق ہے "پریزاد" اور تسخیر کے لفظوں سے کام لیتے ہوتے اور آئینے کو شیشے کی صورت دیتے ہوتے غالب نے کچھ اور ہی لطف پیدا کر دیا ہے۔ آئینہ اور نظر ایسے پیکر ہیں جو شیشے کے مرتبان اور پری زاد، پری، دیو یا جن سے گہرا معنوی رشتہ رکھتے ہیں۔ بلکہ یہ ان ہی کے واضح اشارے ہیں۔ شیشے میں پری زاد کو بند کرنے کی کوشش کے عمل کے لمحوں کی پُراسراریت نے اس شعر کی فضا کو متاثر کیا ہے۔ یہاں جوہر سبز وہ عمل ہے جو پری زاد کو شیشے میں اتارنے کی قوت یا پُراسرار طاقت ہے، آئینے کا جوہر سبز نظر کو دام بن کر کھینچنے کی کوشش کر رہا ہے۔ غالب نے یہ کہنا چاہا ہے کہ نظر جب تک آئینے کے سامنے ہوتی ہے ایسا لگتا ہے کہ جیسے وہ اس شیشے میں گرفتار ہو گئی ہے۔ جب ہٹ جاتی ہے تو محسوس ہوتا ہے اسے تسخیر کرنا ممکن نہیں۔ آئینہ پری زاد نظر کو خود میں اتار نہیں سکتا، اس کیلیے انہوں نے اپنے داستانی رجحان کو شدت سے نمایاں کیا ہے۔ پری زاد نظر سے نظر کی پھسلتی اور گم ہوتی پُراسرار کیفیت کا جو تاثر دیا ہے اس کی داد کس طرح دی جاتے۔ جوہر آئینہ یا جوہر سبز کو دام کی صورت میں پیش کرنا غالب ہی کا کارنامہ ہے۔ یہ شعر یاد کیجیے:

پری بہ شیشہ و عکسِ رُخ اندر آئینہ
نگاہِ حیرتِ مشاطہ خوں فشاں تجھ سے

محبوب کے حسن کو آئینے میں دیکھا ہے اور یہ محسوس ہوا ہے جیسے شیشے میں پری اتر گئی ہے، آئینے پر محبوب کے چہرے کا رنگ عجب کیفیت پیدا کر رہا ہے۔ اس کا ردِعمل مشاطہ پر ہوا ہے۔ اس کی نگاہِ حیرت خوں فشاں ہے، نگاہِ حیرت کو خوں فشاں بنا کر انہوں نے محبوب کے چہرے کے رنگ کا احساس عطا کیا ہے۔ پری، شیشہ اور حیرت سے شعر کی فضا داستانی بن گئی ہے۔ نگاہِ حیرت کو خوں فشاں، غالب کا وجدان ہی دیکھ سکتا ہے۔ ایک جمالیاتی جہت یہ بھی پیدا ہوتی ہے کہ کائنات پر محبوب کا حسن بکھرا ہوا ہے اور یہ حسن محض عکسِ رُخ ہے۔ کائنات کے شیشے میں صرف عکسِ رُخ کی وجہ

سے محسوس ہو رہا ہے، جیسے شیشے میں پری اُتر آتی ہے۔ (حسن پری کے تصور میں اور کشادگی آگئی ہے، داستانوں کے تصورِ حسن سے کہیں اور زیادہ) اور اسے دیکھ کر حیرت سے کھلی آنکھیں خوں فشاں ہو رہی ہیں، پری حسنِ حقیقی کی علامت ہے، اصل جلوے کے مشاہدہ سے کیا عالم ہوگا، اس کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ داستانی رجحان نے پری کے پیکر کو نئی جہت عطا کی ہے۔ محبوب کا عکس یا اس کی پرچھائیں ہے۔ لیکن یہ کیا کم چھپلکے مارنے والا حسن ہے کہ مشاطہ کی آنکھیں صرف حیرت زدہ نہیں خوں فشاں بھی ہیں ؎

سرمایۂ وحشت ہے دلا، سایۂ گلزار
ہر سبزۂ نوخاستہ یاں بال پری ہے

غالب کا ذہن ایک دوسری پُراسرار داستانی روایت سے وابستہ ہے، روایت یہ ہے کہ جس پر پری کا سایہ ہوتا ہے وہ دیوانہ ہو جاتا ہے۔ سر سے پری کے گزر جانے کے بعد اس کا سایہ سر پر موجود رہتا ہے اور پری بار بار اپنے سلتے کی طرف پلٹتی ہے غالب نے باغ کے جلوؤں کو دیکھا ہے اور ہر سایہ اور ہر سبزہ نے ان کی پوری توجہ کھینچ لی ہے۔ باغ کے ہر سایہ میں وحشت بڑھتی جا رہی ہے۔ ہر سایہ، ہر سبزہ، پری کا سایہ ہے۔ سایۂ گلزار کو پری کے پروں اور ان پروں کے سلتے کی صورتوں میں محسوس کر کے وحشت کی کیفیت کو جو پُراسرار تازگی بخشی ہے، اسے محسوس کیا جا سکتا ہے سایہ گلزار میں پری کے سلتے کی تاثیر ہے جس سے وحشت بڑھ گئی ہے۔ سایہ گلزار کو سرمایۂ وحشت کہہ کر دیوانگی اور وحشت کی لذّتیت اور اس کی پوری کیفیت کی طرف اشارہ کر دیا ہے۔ دوسرے مصرع میں تاثر یہ ہے کہ ہر سبزہ جب پری کے پروں کا حسن رکھتا ہے تو باغ کے پھولوں کے جمال کا تصور کرنا مشکل ہے۔

فطرت کے حسن پر بھی نظر جاتی ہے تو وہ اس طرح اپنے داستانی رجحان کو نمایاں کرتے ہیں۔

وحشتِ دل سے پریشاں ہیں چراغانِ خیال
باندھوں ہوں آئینے پر چشمِ پری سے آئیں

آئینہ بندی کا تماشہ دیکھیے، آئینے کے حسن کو بڑھانے کے لیے اس پر چشمِ پری کو باندھا جا رہا ہے۔ یعنی اپنی وحشت کو اور بڑھانے کا سامان پیدا کیا جا رہا ہے ؎

پریشانی میں غیر شعوری عمل اور آزاد ہو جاتا ہے۔ وحشتِ دل سے پریشانی اس حد تک بڑھ گئی ہے کہ چراغانِ خیال پریشان ہو رہے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ آئینے کے حسن میں اضافہ کرنے کے لیے اس پر 'چشمِ پری' کو باندھا جا رہا ہے۔ اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اس عمل کی وجہ سے چراغانِ خیال زیادہ پریشان ہو گئے ہیں۔ دراصل لمحہ یہ ہے کہ آئینے پر محبوب کی آنکھوں کا عکس نظر آ رہا ہے۔ اور یہ آنکھیں پری کی آنکھوں کی طرح خوبصورت پراسرار اور خیالات کو پریشان کرنے والی ہیں۔ ان آنکھوں کے عکس سے آئینے کا حسن تو یقیناً بڑھ گیا ہے، لیکن جنون کی کیفیت بھی حد درجہ بڑھتی جا رہی ہے۔ اس لیے کہ آئینے پر فوق الفطری پیکر کی آنکھوں کا عکس ہے۔ یہ بھی تو پری کا سایہ ہے۔

'بال پری'، اور 'افسوں' سے اس شعر کی کیفیت میں جو تاثیر پیدا ہو گئی ہے، اس پر غور فرمائیے۔

نے صبا بال پری نے شعلہ، سامانِ جنوں
شمع سے جز عرضِ افسونِ گدازِ دل نہ پوچھ

جنوں کا رشتہ پری کے سایے سے کتنا گہرا ہے اس کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ غالب کی شاعری میں جنوں ایسے سایے میں ابھرتا ہے اس سے انکار ممکن نہیں ہے عشق کے لیے جنوں ضروری ہے اور جب تک پری کا سایہ نہ پڑے جنوں پیدا نہیں ہو سکتا۔ شمع کی طرح صرف دل جلانے سے بات نہیں بنتی۔ جنوں عشق کا جوہر ہے۔ شمع کا جادو صرف اس حد تک ہے کہ دل جلتا رہے۔ جہاں تک گدازِ دل کا تعلق ہے، یا دل کو گداز کرنے کے افسوں کا معاملہ ہے، شمع سے سبق لیا جا سکتا ہے۔ جنوں کے سامان کے لیے صبا بھی بیکار ہے۔ اس لیے کہ اس میں 'بال پری' کی پراسرار کیفیت یا اس کے سائے کا سا جادو نہیں ہے، شعلہ بھی بیکار ہے۔ ان میں سے کوئی چیز بال پری کی پراسرار قوت نہیں رکھتی۔ محبوب کے سایے یا پری کے بازو کے سایے کے بغیر جنوں کی کیفیت پیدا نہیں ہو سکتی۔ لہٰذا شمع سے جز عرضِ افسونِ گدازِ دل اور کچھ بھی پوچھنا بے کار ہے۔

خود آرا وحشتِ چشمِ پری سے شب وہ بدخو تھا
کہ موم، آئینہ تمثال کو تعویذ بازو تھا

پری کے سایے سے محفوظ رہنے کے لیے آئینے کے پیچھے موم، تعویذ بن گیا ہے
محبوب کی آرائش اسے 'پری' کی صورت میں جلوہ گر کر رہی ہے. ظاہر ہے آئینہ دیوانہ
ہو جائے گا. وہ تعویذ بازو کی وجہ سے محفوظ ہے. اسی غزل میں افسانوی اور داستانی
رجحان نے یہ جادو کیا ہے.

یہ شیرینی خواب آلودہ مژگانِ نشتر زمنور
خود آرائی سے آئینہ طلسم موم جادو تھا!

محبوب کی بوجھل پلکوں کو دیکھیے، محبوب کی بوجھل پلکیں شہد کی مکھی کی طرح
آئینے پر ڈنک مار رہی ہیں. اس جادو کا اثر آئینے کے موم پر یہ ہوتا ہے کہ وہ خود
جادو کا طلسم بن جاتا ہے. جادو کے لوٹنے کے احساس نے مندرجہ ذیل تجربے میں
کیا بات پیدا کی ہے غور فرمائیے:

نزاکت ہے فسونِ دعویٔ طاقت شکستن ہا
شرارِ سنگ انداز چراغ از چشم جستن ہا

شوخیِ موجِ صبا کے قبضے میں پری کے بازو کو دیکھیے:

ہے وحشتِ جنونِ بہار اس قدر کہ ہے
بالِ پری، یہ شوخیِ موجِ صبا گرہ

وحشتِ جنونِ بہار کے تصور سے پری کے پروں کے سلنے کا تصور
پیدا ہوتا ہے. افسونِ خواب وہ جادو ہے جسے پڑھنے سے دشمن کو نیند آجاتی ہے
یہ جادو اس تجربے میں کس طرح گھل گیا ہے:

عزیزو، ذکرِ وصلِ غیر سے مجھ کو نہ بہلاؤ
کہ یاں افسونِ خواب، افسانۂ خوابِ زلیخا ہے

چشمِ پری، رموز و اسرار کی کائنات بن گئی ہے:

وحشت بہارِ نشۂ گل ساغر شراب
چشمِ پری شفق کدۂ راز ہے مجھے

پری کی پرواز کا یہ تاثر توجہ چاہتا ہے:

پرواز، آشیانۂ عنقائے ناز ہے
بالِ پر بہ وحشتِ بے جا نہ کھینچیے

یہ شعر ملاحظہ کیجیے:

نظر بازی، طلسمِ وحشت آبادِ پرستاں ہے
رہا بے گانۂ تاثیر، افسوں آشنائی کا

افسون آشنائی، وہ جادو ہے جو محبوب کو عاشق کے قریب کھینچ لاتا ہے جہاں پریوں کے حسن و جمال کی دنیا آباد ہے، ظاہر ہے وہاں وحشت بھی گہرا طلسم ہے، پرستان کو دیکھنا طلسمی وحشت کو دیکھنا ہے۔ ایسی دنیا سے پری کو قریب تر لانے کے لیے افسوں آشنائی سے بڑا اور کون سا جادو ہو سکتا تھا۔ لیکن اس طلسمی وحشت کے قریب جا کر اس جادو کی تاثیر بھی ختم ہو جاتی ہے:

افسون آشنائی کے ساتھ فسونِ یک دلی، یعنی اس سحر کا بھی ذکر موجود ہے جو دو ذہنوں اور دو دلوں کو ایک کر دیتا ہے۔ دیکھیے فسون یک دلی سے شعری تجربے کی کیفیت کیا ہو گئی ہے۔

فسون یک دلی ہے لذتِ بے دادِ دشمن پر
کہ وجدِ برق جوں پروانہ بال افشا ہے خرمن پر

دنیا کو نظارۂ افسوں کہتے ہوتے وحشت زدہ دل کو پہلے پری کی آنکھ کی پتلی سمجھا ہے، چشم پری کا یہ احساس بھی توجہ چاہتا ہے۔

تماشا ہے علاجِ بے دماغی ہائے دل، غافل
سویدا مردمِ چشمِ پری، نظارہ افسوں ہے

افسانوی اور داستانی رجحان نے پری کو اس کی تمام طلسمی کیفیتوں کے ساتھ قبول کیا ہے اور اپنے تجربوں کے اظہار کا ذریعہ بنا لیا ہے۔ پری حسن و جمال، طلسمِ پرواز، جنوں، وحشت، خواب، خالق کائنات کے جلوؤں کے عکس کی علامتیں بن کر شعری تجربوں کو معنویت بخشتی ہے۔

اس رومانی داستانی رجحان نے کالے جادو کو بھی نظر انداز نہیں کیا ہے۔ نمک ڈال کر اسے ایک نئی جہت عطا کی ہے:

گداز دل کو کرتی ہے، کشودِ چشم شب پیما
نمک ہے شمع میں جوں موم جادو خواب بستن کا

پہاڑ کی آواز بھی سنائی دیتی ہے:

صدا ہے کوہ میں حشر آفریں لے غفلت اندیشاں
پے بخیدنِ یاراں، ہو حاملِ خواب سنگیں کا

آئینے پر ہرے رنگ کو دیکھ کر غالب کو ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے آئینے کے نیچے بھی تعویذ ہے۔ طوطی کے تعویذ کا یہ منظر دیکھیے:

خطِ نوخیز، نیلِ چشم، زخمِ صافیِ عارض
لیا آئینے نے حرز پر طوطی بہ چنگ آخر

افسونِ ربط، (یعنی کسی شے پر جادو کرنا اور اس کا اثر دوسرے پر ہونا) کا یہ احساس دیکھیے:

گداز موم ہے افسونِ ربط پیکر آرائی
نکالے کب نہالِ شمع بے تخمِ شرر آتش

داستانوں کے واقعات میں بڑے سے بڑا صحرا تعویذ اور جادو کے اثر سے چھوٹا ہو جاتا ہے۔ عاشق کی ملاقات محبوب سے ہو جاتی ہے اور اسے آغوش میں لے کر بھینچتا ہے اور جذباتی سکون حاصل کرتا ہے۔ غالب نے اپنے جنون کو اس طلسم سے آشنا کر دیا ہے۔ یہی جنون آگے چل کر ایک خوبصورت جمالیاتی قدر بن گیا ہے۔

یک گام بے خودی سے لوٹیں بہارِ صحرا
آغوشِ نقشِ پا میں کیجیے فشارِ صحرا

یہاں یہ وچکشن کا لاشعوری علم بھی توجہ چاہتا ہے۔ اک قدم چل کر پورے صحرا کی تسخیر کر لیں اور اس کی بہاریں لوٹیں۔ پورے صحرا کا جمال ایک نقشِ پا کے اندر سما جاتے اور اس سے اُسے اُسی طرح بھینچے جس طرح آغوش میں محبوب کو بھینچتے ہیں۔ محبوب صحرا بن گیا ہے اور آغوش اس کی مناسبت سے آغوشِ نقشِ پا۔ بے خودی میں وہی سرشاری ہے جو قیمتی پتھروں یا محبوب کی تلاش میں داستانی کرداروں کی بے خودی میں ہوتی ہے۔ اردو شاعری میں غالب نے جنون کو جس طرح صحرا کو طے

کرتے ہوتے وجدان میں پایا ہے اس کی دوسری مثال نہیں ملتی۔

وحشتِ پرواز سے سوزِ دل کی آواز کی پرورش ہوتی ہے، بلبل سوزِ دل کی آواز کی علامت ہے، بال پری کو غالب نے وحشت کا اشارہ بنایا ہے۔ پری کے سلسلے میں عاشق کو جنون تو ہو گیا ہے، اس جنون میں پرواز کی قوت بھی آ گئی ہے لیکن وہ وحشت اور وحشت کی وہ شدت ابھی پیدا نہیں ہوئی ہے، جس سے سوزِ دل کی آواز فضاؤں میں گونجے۔ اس لیے کہ اس آواز کی صورت ابھی تک "بیضۂ بلبل" کی ہے۔ بال پری کے نیچے یہ انڈا ابھی گرم ہو رہا ہے۔ اس انڈے سے بلبل کا بچہ جنم لے گا اور اس کی پرورش ہوگی، پھر سوزِ دل کی آواز فضاؤں میں گونجے گی۔ وحشتِ پرواز سے سوزِ دل کی پرورش ہوتی رہے گی۔ عشق میں حرکت کے ساتھ آواز پر بھی غالب کی نظر ہے اور اس تجربے میں انہوں نے اپنے داستانی رجحان کو ظاہر کر دیا ہے۔ قصوں اور کہانیوں اور داستانوں سے نکل کر "پری" غالب کی شاعری کی روح میں جذب ہو گئی ہے۔ فرماتے ہیں:

پرورش نالہ ہے وحشتِ پرواز سے
ہے تہہ بال پری بیضۂ بلبل ہنوز

"وحشتِ پرواز" غالب کی اپنی ترکیب ہے۔ وحشتِ پرواز کے لیے سوزِ دل کی آواز کو ضروری قرار دیا ہے۔ پرواز کے عمل میں اس کی آواز کی پرورش ہوتی رہتی ہے اور وحشت بڑھتی رہتی ہے۔

طلسمِ موم جادو، پری، افسوں، سحر، صحرا نوردی، فسونِ حسن، تعویذ بازو، بیاباں، طلسم، طلسمِ جلوہ، دشت نوردی، مثالِ تماشا، حیرت، عنقا، چشمِ پری، بالِ پری، زلفِ پری، طلسمِ آئینہ، چشمِ تحیر، فرہاد، تیشۂ فرہاد، شرارِ سنگ، نقشِ احضار، شیریں، سلمان، غرور، زنارِ سلیمانی، خسرو پرویز، بازوئے فرہاد، نفسِ عیسیٰ، جوہرِ طلسم، مرگِ شیریں، کوہکن، فسونِ شعلہ، مجنوں، مجنونِ دشتِ عشق، نظارۂ تحیر، قیس، پردۂ محمل، دامانِ صحرا، خضر، چشمۂ آبِ بقا، جامِ جمشید، حسرتِ نشۂ وحشت، لنگرِ وحشتِ مجنوں، بیابانِ طلسمِ شیر، نگینِ سلیمان، پریزاد، آئینہ دام، چشمِ آبلہ، شیشہ، سدِ اسکندر، چشمِ حیراں، کوہِ طور وغیرہ داستانی استعارے

اور پیکر ہیں۔ غالب کا جمالیاتی داستانی رجحان ان کے طلسم میں نئی معنویت پیدا کرتا ہے۔ شاعر نے اپنے تجربوں کے اظہار کا انہیں ذریعہ بھی بنایا ہے اور ان کی صورتوں میں اپنے احساسات اور جذبات کو شدت سے محسوس بھی کیا ہے عربی فارسی اور اردو داستانوں سے براہ راست ذہنی تعلق کا بھی پتہ چلتا ہے۔ فارسی اور اردو کی کلاسیکی اور روایتی شاعری سے "انتخابی رجحان" نے جو کچھ حاصل کیا ہے اس کا بھی علم ہوتا ہے، اور ان میں سے بہت سے اشعار پڑھتے ہوتے غالب کی تصویریت کے پیش نظر ذہن مغل مصوری کے ان نمونوں سے بھی ذہنی رشتہ قائم کر لیتا ہے۔ جن میں داستانی واقعات نقش نظر آتے ہیں، حمزہ نامے کی جانے کتنی تصویروں کا خیال آتا ہے۔ غالب کی سحر آفرینی اور ان کی تخئیلی فکر کی پراسراریت میں یہ داستانی رجحان جذب ہے اور اسے پہچان کر آگے بڑھیں تو ماضی کی رومانیت کی نئی دریافت کی لذت کے ساتھ اور زیادہ جمالیاتی انبساط حاصل ہوگا۔ یہ داستانی رجحان ایک اہم ترین جمالیاتی رجحان بن جاتا ہے، اور اس کے کرشمے اردو شاعری کے اہم ترین اور عظیم تر تجربے بن جاتے ہیں۔ غالب اردو کے سب سے بڑے "جادوگر" شاعر نظر آنے لگتے ہیں۔

شیریں کی سیاہ زلف کو سانپ کہہ دینا کوئی نئی بات نہیں ہے لیکن جادوگری یہ ہے کہ اس کا مارا ہوا دفن ہوجاتا ہے تو بیستوں کا پورا پہاڑ سبزے کی شدت سے سبز ہوجاتا ہے اور زمرّد کا مزار بن جاتا ہے، حلقۂ زنجیر میں نگاہیں پیدا ہوجاتی ہیں، خانۂ تنگ کی دیوار کی اینٹیں جامِ جمشید بن جاتی ہیں، پر قمری سے پہاڑ کی چوٹی آئینہ بن جاتی ہے۔ آئینے میں صورت کے ساتھ دل کی کیفیت بھی نظر آنے لگتی ہے، سایۂ تیغ کو دیکھ کر پتھر سے شرر نکلنے لگتا ہے، مانی کی انگلیاں، سیکڑوں بجلیوں کے لہو سے تر بتر ہوجاتی ہیں، حلقۂ گرداب شعلۂ جوالا بن جاتا ہے۔ آسماں یک کفِ سیلاب کا پیکر بن جاتا ہے۔ موجیں پیراہن دریا میں خار بن کر چبھنے لگتی ہیں، دھوتیں کی صورت سنبل زار کی ہوجاتی ہے۔ جلوے کے خیال سے برق گرنے لگتی ہے۔ محبوب کی خوبصورت کلائیوں کو دیکھ کر شاخ گل جلنے لگتی ہے۔ مہندی سے رنگے ہاتھ دیکھ کر گل پروانے کی طرح رقص کرنے لگتا ہے۔ ایک نقش پا کے اندر پورا صحرا

سما جاتا ہے، آئینے پر عکس رخ یار سے آئینہ پگھلنے لگتا ہے۔ زخم میں روزن پیدا ہو جاتا ہے۔ چشم رکاب محبوب کو کالے گھوڑے پر رات بھر دیکھتی رہتی ہے۔ عارض رنگیں کو دیکھ کر پھول کا رنگ بھک سے اڑ جاتا ہے۔ پرتو خور سے تمام دشت یک مشت خون نظر آتا ہے۔ آگ شعلوں کے پروں کے سہارے اڑتی ہے اور پروانے کی طرح جل کر راکھ ہو جاتی ہے۔ روحوں کو بلانے کے نقش کی طرح آئینے کا جوہر باغ کو بلانے کا نقش بن جاتا ہے۔ تیزی رفتار سے گھبرا کر صحرا کی زمین صحرا کو چھوڑ کر بھاگتی ہے۔ بیاض دیدۂ نخچیر پر بتان شوق کی تصویریں نظر آتی ہیں، دشت کا ہر بگولہ شراب کا پیالہ بن جاتا ہے۔ چاند جگنو کی طرح پر لگا کر اڑ جاتا ہے۔ آسمان سے جدا ہوتے ہوتے سورج روتا ہے، اور اس کے آنسو دامن گردوں میں ستارے بن کر چمکتے ہیں۔ وحشت تنہائی میں پورا وجود چمن بن جاتا ہے ـــ ایسی سیکڑوں مثالیں ہیں۔ یہ غالب کی اساطیر ہے ایسے فنکار کی دیومالا ہے جس کے حیاتی لاشعور نے ماضی سے انتہائی پر اسرار باطنی رشتہ قائم کیا ہے۔ غالب کے داستانی رجحان نے پیکروں کی ایک دنیا سجا دی ہے۔ ان تخلیقی پیکروں کے پیچھے اساطیری داستانی رجحان متحرک ہے۔ تخلیقی عمل سے حسی تجربے حد درجہ جمالیاتی بن گئے ہیں، ایسی پیکر تراشی اردو شاعری میں کہاں ملتی ہے؟ یہ پیکر غالب کی آگہی اور ان کے عرفان کے آئینے میں شاعرانہ اسلوب پر وقار اور دلنشیں بنا ہے۔ اشعار کی روحانی اور تازہ اور دلکش فضا آفرینی میں اس بنیادی رجحان نے بڑی مدد کی ہے۔ شاعر کے وجدان نے صورتوں کو جس طرح محسوس کیا ہے اس کا اندازہ "تصویر" ان کی "حرکت" اور "آواز" سے ہو جاتا ہے۔ بصری پیکروں میں جس حرکت کا تاثر کم و بیش ہر جگہ متاثر کرتا ہے۔ پر قمری سے پہاڑ کی چوٹی آئینہ بن جاتی ہے، حلقۂ زنجیر نگاہیں بن جاتی ہیں۔ خانۂ تنگ کی دیواروں کی اینٹیں جام جمشید بن جاتی ہیں، زخم میں روزن پیدا ہو جاتا ہے۔ آبلوں میں آنکھیں پیدا ہو جاتی ہیں، پہاڑ سبزے کی شدت سے زمرد کا مزار بن جاتے ہیں، موجیں پیراہن دریا میں خار بن کر چبھنے لگتی ہیں، دھوئیں کی صورت سنبل زار کی ہو جاتی ہے۔ بھری آواز کا تاثر بھی دیتے ہیں۔ آسمان عقد ثریا کا آئینہ توڑتا ہے، ذرے رقص کرنے لگتے ہیں۔ یک نالۂ شب گیر سے چاند میں آگ لگ جاتی ہے۔ تمثال حرارت سے اس شاعری کا وقار

اور بڑھ گیا ہے۔ حلقۂ گرداب شعلۂ جوالہ بن جاتا ہے۔ پھولوں کی آگ میں جلتا ہوا پیکر ملتا ہے۔ سایۂ تیغ کو دیکھ کر پتھر سے شرر نکلتا ہے۔ داغوں کا سلسلہ چراغوں کا سلسلہ بن جاتا ہے۔ جلوے کے خیال سے برق گرنے لگتی ہے۔ محبوب کی خوبصورت کلائیوں کو دیکھ کر شاخِ گل جلنے لگتی ہے۔ آئینے پر عکسِ رخِ یار سے آئینہ پگھلنے لگتا ہے۔ دامن تمثال برگِ گل کی طرح تر ہو جاتا ہے۔ شعلۂ رفتار دیکھ کر شمع حیرت سے آئینہ بن جاتی ہے۔ پھول کا رنگ آتش کدہ بن کر بہار کو پھونک دیتا ہے، سمندر شعلوں کا سمندر بن جاتا ہے۔ غالب کی لمسیت بھی بہت سے پیکروں میں لذت پیدا کر دیتی ہے محبوب کے ذکر سے اس کے خوبصورت لب شراب کے پیالے پر ابھر آتے ہیں، مہندی سے رنگے ہاتھ دیکھ کر گل پروانے کی طرح رقص کرنے لگتا ہے۔ آگ دستِ چنار میں حنا نظر آتی ہے۔ دھوئیں کی طرح نگاہیں حلقۂ زلف میں جمع ہوتی ہیں۔ شامِ خیالِ زلف سے صبح طلوع ہوتی ہے۔ دشت کا ہر بگولہ شراب کا پیالہ بن جاتا ہے۔ غالب کی شاعری میں بلندی کے "آرچ ٹائپ" ARCHETYPE. نے پرواز کے احساس کو بے حد متحرک کیا ہے۔ آسمان، آفتاب، برق اور کوہ نے اس احساس کو جاگرتی دی ہے لیکن اہم نکتہ جو قابلِ غور ہے وہ یہ ہے کہ بلند اور باوقار عناصر اور پیکر شاعر کے وجدان کی طرف بے اختیار جھکے، گرے اور ٹوٹے ہوتے نظر آتے ہیں۔ اوپر سے نیچے لے آنے کے رجحان اور اپنی جگہ ساکت ٹھہرے ہوتے بلند اور باوقار عناصر کی حقیقت کو مسخ کر دینے کے رجحان نے نئی پیکر تراشی کی ہے۔ برق ہے کہ گرتی چلی آرہی ہے۔ سورج ہے کہ رو رہا ہے، ہجومِ برق سے چرخ یک قطرۂ خون ہے۔ آسمان یک کفِ سیلاب کا پیکر بن جاتا ہے۔ وسعت کے "آرچ ٹائپ" کے دباؤ سے آسمان، صحرا اور سمندر کی علامتیں معنی خیز بنی ہیں۔ وجدان ان میں بھی سکڑن پیدا کر دیتا ہے۔ اور انہیں معمولی شے بنا کر محسوس کرتا ہے، آسمان یک کفِ سیلاب بن جاتا ہے چرخ و زمین یک قطرۂ خوں ہے۔ ایک نقشِ پا کے اندر پورا صحرا سما جاتا ہے۔ دشت یک مشت خوں نظر آتا ہے۔ ان دونوں رجحانات کی شدت "کلیات" اور "دیوانِ غالب" میں جس قدر بڑھی ہے یہی اس کی خبر ہے، آسمان بیضۂ قمری نظر آتا ہے۔ "مجھے ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے" "گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے"۔ "میری

رفتار سے بھاگے ہے بیا باں مجھ سے" "سایۂ خورشید قیامت ہے پنہاں مجھ سے"
وغیرہ اسی رجحان کی شدت کا نتیجہ ہیں. غالب کی پیکر تراشی میں لسانیاتی عناصر پر
احساسات کو فوقیت حاصل ہے لہٰذا ان کی گفتگو علامتی بن گئی ہے. ان کی شاعری
تصویروں ان کی متحرک کیفیتوں اور ان کے رنگوں اور خود شاعر کی شخصیت کے آہنگ
حسیاتی کیفیتوں اور ان کہی باتوں کے اشاروں کا عجیب وغریب مجموعہ ہے. ان
تمام باتوں کا گہرا رشتہ ان کے داستانی رجحان سے ہے. یہ تمام پیکر اپنی جمالیاتی
صورتوں میں اس بنیادی رجحان کا احساس کسی نہ کسی طرح عطا کرتے ہیں. اس رجحان
نے شاعر کی حس حرکت کو اس طرح بیدار کیا ہے کہ ذہن کے انتشار اور وجود کی الجھنوں
کے ان گنت تمثال ابھر کر سامنے آ گئے ہیں. اسی طرح حس حرارت، حس سماعت، حس
شامہ وغیرہ کی بیداری نے تمثالِ بھارت کو مغل جمالیات کے ناقابل فراموش پیکروں
کی صورتیں دے دی ہیں. اسی حسی حرکت کا رشتہ جب ہندستانی جمالیات کے متحرک
پیکروں اور "رقص" سے مضبوط ہو جاتا ہے تو غالب مغل ہندوستانی جمالیات کے ایک
بڑے فنکار نظر آتے ہیں.

■■

فروری ۱۹۷۸ء

رشید احمد صدیقی

فانی اور غالب

جب ہم فانی کے کلام کا مطالعہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ فانی کے خیالات، اسالیب بیان اور ذوق امتیاز دوسرے شعرا کے مقابلے میں ایک نمایاں خصوصیت کا حامل ہے۔ دیگر شعرا کے کلام کے خلاف فانی کے کلام میں جو حقیقت سب سے زیادہ نمایاں ہے وہ ان کا مخصوص انفرادی رنگ ہے۔ جس میں غالب کی دشوار پسندی، دقتِ نظر اور فلسفہ نگاری کے باوجود غالب کے انشا خصوصی یعنی فارسی کے نامانوس محاورے ثقیل ترکیبیں اور عربی کے لغات غریبہ بالکل ناپید ہیں۔ دیوان غالب اور افکار فانی دونوں کو مقابل رکھ کر دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ جہاں تک لطافتِ زبان اور نزاکت بیان کا تعلق ہے، دونوں میں وہی بعد ہے جو فلسفۂ ارتقا کی بنا پر تاریخی حیثیت سے دونوں میں ہونا چاہیے۔ بایں ہمہ زندگی کے نو بہ نو وسیع اور عمیق اسرار کو بے نقاب کرنے میں دونوں تقریباً مساوی طور پر کامیاب ہوتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ بعض خیالات فی نفسہ ایسے ہوتے ہیں جن کا اظہار صرف مشکل اور بسا اوقات صرف غیر مانوس الفاظ وتراکیب سے کیا جا سکتا ہے، اور یہی سبب ہے کہ غالب کو اپنا جادۂ خیال الگ کرنے کے لیے مجبوراً شاہ راہِ عام سے ہٹ کر وہ اندازِ بیان اختیار کرنا پڑا جس سے اس وقت تک اردو اور اردو داں دونوں نا آشنا تھے۔ لیکن فانی نے بعض انہیں خیالات کی ایسی عام فہم طریقہ پر ترجمانی کی ہے کہ ہم کو ان کے شاعرانہ اور ادیبانہ کمال کی بے اختیار داد دینی پڑتی ہے۔ ممکن ہے اس کا سبب یہ ہو کہ چونکہ غالب اس کے مجدد تھے ان کو ایک "سخنداں" مخاطب کی ضرورت محسوس ہوئی اور بے مہریٔ یاران وطن کی شکایت کرنی پڑی۔ فانی ان کے بعد آئے اس لیے ان کو اس قسم کی دشواریاں پیش نہیں آئیں۔

غالب کی مانند فانی کو بھی مجردات سے بحث کرنے کا خاص ذوق اور اس کے اظہار پر غیر معمولی قدرت ہے۔ ان کو دقیق سے دقیق مسئلہ کی تشریح و تفسیر کے لیے بھی غیر مانوس یا دقیق الفاظ کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ان کو غالب کے مقابلے میں ایک امتیازی حیثیت دی جاسکتی ہے۔

علاوہ بریں وہ غالب کی مانند متنوع نہیں ہیں یعنی انہوں نے غالب کی طرح زندگی کے ہر پہلو کا ہر نقطۂ نگاہ سے مطالعہ نہیں کیا ہے۔ فانی یاسیات کے تخلیقی فلسفہ میں ید طولیٰ رکھتے ہیں۔ غالب کے ہاں بقولِ بجنوری مرحوم کون سا نغمہ ہے جو اس ساز میں موجود نہیں ہے۔ بہر حال سلف و خلف میں جو باہمی نسبت ہے اس کو واضح کرنے کے لیے ذیل میں دونوں کے چند قریب معنی اشعار نقل کیے جاتے ہیں:

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقہ دامِ خیال ہے

(غالب)

ہر مژدۂ نگاہ غلط جلوہ خود فریب
عالم دلیلِ گمرہی چشم و گوش تھا

(فانی)

ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

(غالب)

تجلیاتِ وہم ہیں مشاہداتِ آب و گل
کرشمۂ حیات ہے خیال وہ بھی خواب کا

(فانی)

اشعار بالا پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ باوجود اس کے کہ دونوں نے زندگی کے مفہوم پر اظہار خیال کرنے میں مجردات ہی کو ملحوظ رکھا ہے۔ فانی نے ساتھ ہی ساتھ ایسے الفاظ اور ترکیبوں کو دخل دیا ہے جن کا مجموعی اثر سامع کی ادراک و بصیرت کو

شگفتہ کر دیتا ہے اور نفسِ مطلب کے سمجھنے میں آسانی ہی نہیں بلکہ ایک طرح کی شگفتگی بھی محسوس ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر پہلے دو اشعار غور طلب ہیں۔ غالب کا ایک شعر مخاطب کا محتاج ہے (خواہ وہ اللہ ہی کیوں نہ ہوں)۔ اندازِ بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ تنبیہہ یا نصیحت کر رہے ہیں۔ سامع محسوس کرتا ہے کہ ایک شخص کو ہدایت کر رہا ہے اور وہ شخص بھی محض ایک شاعر نہیں بلکہ "شیخ" یا "واعظ" بھی ہے۔ یہ تسلیم ہے کہ یہ اندازِ تخاطب کسی مخصوص مخاطب کا محتاج نہیں ہے۔ بلکہ یہ ایک حیثیت سے نہایت معنی خیز اور دلکش بھی تصور کیا جاتا ہے۔ لیکن جب اس کا موازنہ ایک دوسرے طرزِ بیان سے کیا جاتا ہے جہاں کسی کمزور پہلو کی گنجائش بھی نہیں ہے۔ اس وقت یہ امتیاز نمایاں اور قابلِ ذکر ہو جاتا ہے فانی کا انداز بالکل بے لوث ہے اور اس لیے سزاوارِ ستائش۔ وہ اپنا تجربہ بتاتے ہیں: "ان کی آواز ایک طور پر غیب کی آواز ہے جس کے محض اشارات ہوتے ہیں۔" اس کے علاوہ فانی نے اپنا مفہوم واضح کرنے کے لیے اپنے دلائل کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے۔ غالب نے تو صرف یہ کہا ہے:

عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

معانی کے لحاظ سے بھی غالب کا شعر اگر ایک طرف عالمِ محسوسات کے موجودات مادی کی نفی کرتا ہے تو دوسری جانب حلقہ دامِ خیال کہہ کر ایک دوسرے نظریہ کا ادعا بھی کر دیا ہے جو خود محتاج ثبوت ہے۔ البتہ اس مصرع کی داد برکلے اور اس کے متبعین دے سکتے ہیں۔ آخر خود خیال کا وجود حقیقی کیوں مان لیا جاتے۔ اس کے مقابلہ میں فانی صرف محسوسات کے وجود کا انکار اور حواسِ خمسہ ظاہری کی فریب کاریوں کا اعتراف کرنا کافی سمجھتے ہیں، اور خود کسی دعوے بے دلیل کو پیش کرنے کی ذمہ داری نہیں لیتے۔ عالم کو حلقۂ دامِ خیال کے بجائے دلیلِ گمرہیٔ چشم و گوش بتانا صحیح فلسفیت کے علاوہ کس قدر دلکش اور شاعرانہ اندازِ بیان ہے۔

دوسرے دو اشعار پر یوں بحث کرنا زیادہ آسان ہوگا کہ ہم دونوں شاعروں کے پہلے دو مصرعوں کو ساتھ لیں اس کے بعد دونوں کے ثانی مصرعوں پر غور کریں۔

ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود — غالب
تجلیاتِ وہم ہیں مشاہداتِ آب و گِل — فانی

غالب کے مصرعے کو سمجھنے کے لیے گلشنِ راز اور لوائح جامی کا مطالعہ بھی ایک حد تک لازمی ہے، یہ خیالات ان الفاظ میں اور اس ترکیب کے ساتھ صرف محمود شبستری اور ملا جامی علیہ الرحمتہ کے زبان وقلم سے ادا ہوتے تو زیادہ موزوں ہوتا۔ اسے الہیات کا جزِ ثقیل کیوں نہ کہیے۔ دوسرے فانی کے مصرعہ کو لیجیے۔ وہ کہتے ہیں کہ انسانی مشاہدات محض اس پیکرِ آب وگل کے توہمات کی رنگ آرائی ہے۔ اس کی صفائی بیان شگفتگی، ترکیب ومعنویت کے لحاظ سے فانی کا مصرع نہایت دل کش ہے۔ فانی نے صرف جز سے کل کا استنباط کیا ہے۔ اور انتخابِ الفاظ میں تصوف نہیں بلکہ شعریت کو ملحوظ رکھا ہے۔ غالب کی مانند انہوں نے بھی "خواب" و"خیال" ہی پہ زور دیا ہے لیکن اپنے فرض سے غافل نہیں ہوتے ہیں۔ فانی نے شاعر ہونے کی حیثیت سے محض ایسی چیز کا انتخاب کیا ہے جس پر شاعری کا عمل آسانی کے ساتھ چل سکے۔ وہ آب وگل کی تخصیص کر کے مصرعہ میں ایک طور کی روح، یا زندگی پیدا کرتے ہیں اور پھر ان کو "تجلیات وہم" سے وابستہ کر کے انتہائے شعریت کو راہ دے کر شعر میں منتقل کر دیتے ہیں۔ اب ثانی مصرعہ کو لیجیے۔ غالب کے مصرعہ میں صرف خواب ہی خواب نظر آتا ہے۔ وہ کسی "کرشمۂ حیات" کا تذکرہ نہیں کرتے اس لیے سامع کا ذہن سہولیت کے ساتھ اس کی اصلیت کی طرف منتقل نہیں ہوتا۔ فانی نے پہلے مصرعہ میں توہم، کی کارفرمائی دکھاتی ہے اور اس کا ایک حد تک شاعرانہ تجزیہ کیا ہے۔ ثانی مصرعہ میں وہ زندگی کی مختلف کرشمہ سازیوں کی طرف مائل ہوتے ہیں اور ایک ایسی حالت کا تذکرہ کر کے جو ہم سب پر گزرتی ہے اور جس سے ہم سب آشنا ہیں۔ یعنی رزمِ حیات کے مختلف کارنامے (بقول فانیؔ، کرشمۂ حیات) غالب ہی کی دنیا میں ہم کو داخل کر دیتے ہیں۔ فانی نے خیال کے ساتھ جو قید بڑھا دی ہے کہ "وہ بھی خواب کا" یہ اس سے زیادہ لطیف پیرایہ ہے جو غالب نے اختیار کیا ہے کہ "ہیں خواب میں ہنوز..... الخ"۔

فانی نے ایک جگہ اسی خیال کو کس شاعرانہ بے تکلفی سے ادا کیا ہے ؎

ایک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا
زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

غالب کا ایک شعر ہے ؎

ہاں کھائیو مت فریب ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

فانی نے کہا ہے : ؎

ہے کہ فانی نہیں ہے کیا کہیے
راز ہے بے نیاز محرم راز

غالب کا بیان قطعی ہے اور اگر آخری ٹکڑے میں حسنِ بیان کی دلکشی نہ موجود ہوتی تو یہ قطعیت کانوں کو بھلی نہ معلوم ہوتی۔ لیکن بے ساختگی نے اس میں ایک قسم کا بانکپن پیدا کر دیا ہے۔ فانی ایک بڑی حد تک غالب کے ہم زبان ہیں۔ لیکن ان کا "تشکک" غالب کی "قطعیت" سے کہیں زیادہ خوشگوار اور خوش آئند معلوم ہوتا ہے۔ فانی کے دوسرے مصرعہ نے ایک ناقابلِ تشریح، مشکوک اور دشوار مفہوم کو اس خوشگوار انداز سے بیان کیا ہے کہ اس سے ہم متاثر بھی ہوتے ہیں اور مسرور بھی۔ غالب اور فانی کے ثانی مصرعوں پر غور کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ غالب کے ہاں نفی محض ہے اور شاعرانہ جدت کا بھی پورا ثبوت نہیں ملتا۔ فانی نے اسی خیال کو ادا کیا ہے۔ لیکن "راز" کو "بے نیاز محرم راز" بنا کر اس میں شعریت اور حسنِ بیان کا بہترین نمونہ پیش کر دیا ہے۔ اس مبحث کے بعض نکتے آئندہ سطور میں آئیں گے۔
غالب کا ایک بے مثل شعر وحدت الوجود پر ہے ؎

نہ تھا جب کچھ خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

اس "کیا ہوتا" کے اندر جو دنیا تے معانی مضمر ہے اس کی تلاش اردو ادب میں تقریباً بے سود ہے مگر اسی انداز بیان میں انسان کے احساس انانیت کا فلسفہ حضرت فانی نے کس لطافت سے ادا کیا ہے۔ فرماتے ہیں ؎

مرا وجود ہے میری نگاہ خود نشناس
وہ راز ہوں کہ نہ ہوتا جو رازداں ہوتا

ہماری ہستی اس قدر بے اعتباری اور ہمارا وجود اس درجہ بے حقیقت ہے

کہ اس سے بے خبر ہی رہنے میں سلامتی ہے، ورنہ جہاں ہم اپنی ہستی سے باخبر ہوتے اور اس ہستی موہوم اور نمود بے بود کا راز منکشف ہوا وہیں ہماری ساری انانیت فنا ہوئی۔ غالب نے اسی خیال کو ایک جگہ نہایت خوبی اور جامعیت کے ساتھ بیان کیا ہے جس کے عمق پر نظر کرنے سے اگر ایک طرف سر چکرانے لگتا ہے، تو دوسری طرف اس کی نزاکت حباب کے مانند ہے جس کو ہاتھ لگانا بھی اندیشہ سے خالی نہیں ہے فرماتے ہیں: ؎

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

میں، یعنی ہمارے اندر جو احساس "انا" ہے اگر درحقیقت "معرفت نفس" اور اپنی ادراک ہستی پر مبنی ہے، تو یہ "انا" نہیں ہے بلکہ شکست انانیت کا اعتراف ہے اسی زمین میں فانی کا شعر قابلِ غور ہے۔ جس میں انسانی زندگی کا محض منفی پہلو دکھانے پر اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ اس کا وہ روشن اور ایجابی پہلو دکھایا ہے جہاں یہ وجودِ ظلی عالمِ لاہوت کی فضائے ناپیدا کنار میں گم ہو کر کیا کچھ نہیں ہو جاتا۔ فرماتے ہیں ؎

ہوں، مگر کیا یہ کچھ نہیں معلوم
میری ہستی ہے غیب کی آواز

حقیقتِ انسانی کے مافوق الادراک ہونے کا فلسفہ اس سے بہتر پیرایہ میں بمشکل ادا کیا جا سکتا ہے۔

یاسیت یوں تو فانی کا حصہ ہے لیکن یہاں غالب کے شعر میں یہ رنگ زیادہ نمایاں ہے۔ ان کے ہاں "میں" کو محض شکست کی آواز سے تعبیر کیا گیا ہے۔ پہلے مصرعہ میں دونوں نے نفی کی ہے۔ ثانی میں دونوں نے اثبات کا پہلو اختیار کیا ہے دونوں اپنی اپنی ہستی کو "آواز" سے تعبیر کرتے ہیں۔ مگر غالب کا جملہ مثبت بھی باعتبار معنی اثبات نفی ہے۔ غالب اپنے کو "شکست کی آواز" بتاتے ہیں۔ اس اعتبار سے ان کا زاویۂ نگاہ محض سلبی ہے۔ لیکن اس حیثیت سے کہ وہ شکست بھی ان کی اپنی شکست ہے۔ اس میں اب بھی ایک شانِ خودداری مضمر ہے جس

سے ایک گونہ ایجابی پہلو پیدا ہو جاتا ہے۔ فانی کا نظریہ اس سے مختلف ہے۔ وہ محض اس نقطۂ موہوم اس قفس عنصری کو انسانی ہستی نہیں قرار دیتے، وہ اصل مبدا کے متلاشی ہیں اور اس ہستی کو غیب کی نامعلوم وسعت میں گم کر دیتے ہیں۔ غالب کا عقیدہ ہے کہ جس کو ہم کہتے ہیں وہ فی الحقیقت اصل انسان کی "دلیل فنا" یا "ترجمان فنا" ہے۔ غالب کا مفہوم تقریباً یہ ہے، میرا قطرۂ وجود دریائے وجود حقیقی سے علیحدہ ہو کر معرضِ خطرۂ فنا میں پڑ گیا اور خود میرا علیحدہ موجود ہونا میرے فنا کا سبب ہوا جس طرح شیشہ ٹوٹتے وقت آواز دیتا ہے۔ اور اس میں جھنکار پیدا ہوتی ہے تو وہ آواز اس کے وجود پر شہادت نہیں دیتی بلکہ اس کی فنا پر دلیل ہے۔ اس کے مقابلہ میں فانی کا نظریہ یہ ہے کہ ہر آواز کے لیے صاحبِ آواز ضروری ہے۔ اس لیے یہ "انا" بے حقیقت نہیں ہے البتہ اس کا مبدا کیا ہے؟ وہی بے آغاز و بے پایاں ہستی جس کی طرف انجیلِ مقدس نے اشارہ کیا ہے۔

"پہلے کلام تھا، کلام خدا کے ساتھ تھا اور کلام خود خدا تھا۔"

انسان کو تعینات کی قیود سے آزاد کر دیا جاتے تو پھر اللہ ہی اللہ رہ جاتا ہے۔
اسی خیال کو فانی نے ایک اور جگہ ان الفاظ میں بیان کیا ہے۔ ؎

تعینات کی حد سے گزر رہی ہے نگاہ
بس اب خدا ہی خدا ہے نگاہ والوں کا

قیود نے انسان کو اس کے اصل سے علیحدہ کر دیا ہے۔ اس طور پر وہ حیثیت جو اپنے قیود کے باعث انسان یا انسانی کہلاتی ہے، اپنے فنا یا غیب پر خود دلیل ہے۔ فانی نے "امید آفرینی" (اوٹپمزم) کو زیادہ دخل دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ میری ہستی ایک "پیام غیب" ہے۔ غالب نے اپنے مصرعہ میں صرف نفی نفی پکارا ہے اس طور پر انہوں نے تخلیق و تکوینِ انسان کا کوئی مقصد ہی قائم نہیں رہنے دیا ہے۔ فانی کہتے ہیں کہ میرا وجود ایک نادیدہ لیکن ناگزیر ہستی کا بلند آہنگ پیغام ہے۔ اسی خیال کو ایک دوسرے مقام پر فانی نے اپنے مخصوص رنگ میں ادا کیا ہے اور گو یہاں نوعیت بیان میں غالب سے نزدیک ہو گئے ہیں، اپنے عقیدہ کی رو سے ان سے بالکل علیحدہ ہیں، کہتے ہیں ؎

خطابِ روزِ حشر کی صدائے بازگشت ہوں
جوابِ بے سوال ہوں سوالِ بے جواب ہوں

کلامِ الٰہی میں آیا ہے کہ ہنگامۂ رستخیزِ حشر میں بارگاہِ الوہیت کی جانب سے خطاب ہوگا۔ لمن الملک الیوم اور جب تمام فضائے محشر اس صدائے جلال کا اعتراف سکوتِ عبودیت سے دے گی اور کسی طرف سے کوئی صدا نہ آئے گی تو خود جواب میں ارشاد ہوگا۔ للّٰہ الواحد القہار ط

عالمِ ہستی نتیجہ "کن" ہے یا خود صدائے "کن" بہر حال اس کا مبدا و معاد وہی ذات واحد ہے۔ مظاہر کا وجود و عدم اپنے ارادہ سے نہیں ہے بلکہ جمالِ پردہ نشین کی بے تاب شعاعیں اپنی کرشمہ سازی کا تماشہ دیکھنا چاہتی ہیں۔ اس نظریہ کی ترجمانی اس سے بہتر طور پر نہیں کی جا سکتی تھی۔

غالب نے ایک مقام پر روزِ حشر کا ایک دلچسپ خاکہ کھینچا ہے ؎

نکوہش ہے سزا فریادیِ بیدادِ دلبر کی
مبادا خندہ دنداں نما ہو صبح محشر کی

کہتے ہیں محبوب کے جور و ستم کے فریادی کا انجام رسوائی ہے۔ نام نہاد مظلومین کی یہ امید کہ روزِ حشر میں کچھ شنوائی ہوگی کہیں یہ نہ ہو کہ صبحِ محشر بجائے خود "فریادیِ بیدادِ دلبر" کے لیے صرف ایک "خندۂ دنداں نما" ثابت ہو اور فریادی محبوب کو رسوائی بالائے رسوائی نصیب ہو۔ فانی نے اسی خیالی اندیشہ یا یقین کو زیادہ بلند و بلیغ طور پر ادا کیا ہے ؎

کیا جانیے کہ حشر ہو کیا صبحِ حشر کا
بیدار تیرے دیکھنے والے ہوئے تو ہیں

غالب کو جو کچھ حشر کے متعلق کہنا تھا انہوں نے اس کا "خندہ دنداں نما" سے اعلان کر دیا۔ فانی نے اپنی شاعرانہ صناعت کو دخل دے کر اس خیال کو پہلے مصرع میں اس طور پر پوشیدہ رکھا ہے کہ خود اس کا پوشیدہ رہنا ہی اس کے اعلان پر دال ہے پھر "تیرے دیکھنے والے" اور "فریادیِ بیدادِ دلبر" میں جو فرق ہے، اس کا اندازہ خود اربابِ ذوق کر سکتے ہیں۔

فانی نے اس مسئلہ کو تشنہ نہیں چھوڑا ہے ؎

شاید کہ شامِ ہجر کے مارے بھی جی اُٹھیں
صبحِ بہارِ حشر کا چہرہ اُتر گیا

"شامِ ہجر کے مارے" اور "فریادیٔ بیدادِ دلبر" ایک طرف، دوسری جانب "چہرہ اتر گیا" اور "خندۂ دنداں نما" میں جو فرق ہے اس پر بھی غور کرنا دلچسپی سے خالی نہیں اس کے علاوہ الفاظ کی شوکت، بندش کی چستی، خیالات کا اُتار چڑھاؤ اور ان سب کا مجموعہ بلند آہنگی اور بلند نظری نے فانی کے شعر کو بہت بلند کر دیا ہے۔

فانی نے اپنے نظریۂ حشر کا ایک اور جگہ نہایت بلند اور حکیمانہ انداز میں خاکہ کھینچا ہے ؎

اپنے کمالِ شوق پر حشر کا دن ہے منحصر
وعدۂ دید چاہیے زحمتِ انتظار کیا

ایک دوسرے مقام پر اسی خیال کو زیادہ وضاحت کے ساتھ مثال دیکر سمجھایا ہے ؎

اک حشر اور چاہیے اس روسیاہ کو
فانی زمینِ حشر میں غیرت سے گڑ گیا

انسان نے دنیا میں جو کچھ کیا یا نہیں کیا۔ اس کا انجام تو حشر پر منحصر ہے گویا انسانی کارکردگی کی منتہا حشر ہے اور سارے قصے یہیں تمام ہو جانے چاہئیں لیکن فانی کا تجزیہ حشر اور تھا. فانی کو حشر میں جو کچھ پیش آیا وہ دنیاوی اعمال و افعال سے مختلف بلکہ غیر متعلق تھا. پہلے شعر میں تو انہوں نے کمال شوق کا نام "حشر" رکھا ہے. دوسرے میں اپنے پہلے نظریہ کو اور زیادہ بلند کر دیا ہے۔ وہ روزِ حشر کو (حشر کے اس مفہوم کو جو عام طور پر تسلیم کیا جاتا ہے) تنہا نہیں تصور کرتے. حشر میں انہوں نے معلوم نہیں کیا دیکھا، کیا سنا، یا محسوس کیا کہ اس سے ان پر ایک طرح کی سرنگونی اور شرمساری طاری ہوتی. ممکن ہے یہ ان کی "روسیاہی" کی حقیر سزا تھی یا عفوباری کی طغیانی یا فراوانی تھی یا کیا جس کی وجہ سے وہ زمینِ حشر میں گڑ گئے اور اب ان کو اٹھانے کے لیے ایک

دوسرے حشر کی ضرورت ہے۔ اسی استعارہ میں فانی نے اک اور خیال کس قدر لطافت سے ادا کیا ہے ؎

حشر میں حشر چاہیے حشر پہ حشر چاہیے
دفن ہیں سجدہ ہائے شوق ناصیۂ نیاز میں

غالب اور فانی کا موازنہ اب ان حدود سے گزرنے لگا ہے جس کو "آل اندیشی محفوظ" قرار دے سکے اس لیے اب ہم دونوں کے صرف وہ اشعار پیش کرتے ہیں جو مفہوم کے اعتبار سے ملتے جلتے ہیں، ارباب نظر خود کسی نہ کسی خاموش فیصلہ پر پہنچ جائیں گے۔
پہلے دو اشعار میں غالب کا پایہ بلند تر ہے ؎

لو وہ بھی کہتے ہیں کہ یہ بے ننگ و نام ہے
یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں

(غالب)

بہلا نہ دل نہ تیرگیٔ شام غم گئی
یہ جانتا تو آگ لگاتا نہ گھر کو میں

(فانی)

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں

(غالب)

وہ پائے شوق دے کہ جہت آشنا نہ ہو
پوچھوں نہ خضر سے بھی کہ جاؤں کدھر کو میں

(فانی)

اُگ رہا ہے در و دیوار سے سبزہ غالب
ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے

(غالب)

یاں میرے قدم سے ہے ویرانے کی آبادی
واں گھر میں خدا رکھے آباد ہے ویرانی

(فانی)

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولے برقِ خرمن کا ہے خون گرم دہقاں کا

(غالب)

تعمیر آشیاں کی ہوس کا ہے نام برق
جب ہم نے کوئی شاخ چنی شاخ جل گئی

(فانی)

ہو چکیں غالب بلائیں سب تمام
ایک مرگِ ناگہانی اور ہے

(غالب)

اپنی تو ساری عمر ہی فانی گزار دی
ایک مرگِ ناگہاں کے غمِ انتظار نے

(فانی)

●●

ستمبر ۱۹۷۹ء

برجندر سیال

غالب کی ترجمانی: سنگریزوں کی زبانی

ہمارے شعر ہیں اب محض دل لگی کے اسد
کھلا کہ فائدہ عرضِ ہنر میں خاک نہیں

یہ شعر کہتے وقت مرزا غالب کو اپنے ہنر کا احساس تو تھا ہی، لیکن ان کے منہ سے زمانے کی قدر ناشناسی کا ایسا گلہ کچھ مبالغہ آمیز لگتا ہے۔ یہ شکایت ہر فنکار کو اپنے ہم عصر اربابِ ذوق سے رہی ہے اور رہے گی۔ اس لیے کہ زمانہ ان کے احساسِ برتری کی شدت کا تابع نہیں ہوتا۔ وقت اپنے ہی ڈھنگ اور پیمانے سے سب کو تولتا اور پرکھتا ہے، اور وہ کب کس پر خوش بختی کی پرچھائیں ڈال دے، یہ کوئی نہیں جانتا۔ ان کے اپنے دور میں بھی تب کے حالات کے پیشِ نظر غالب سے جان بوجھ کر تو کوئی خاص بے اعتنائی برتی نہیں گئی۔ ان کے کلام کو ان دنوں بھی خاصی اہمیت حاصل تھی۔ ... اور زمانہ گزرنے کے ساتھ ساتھ تو ان کی شہرت میں چار چاند لگتے گئے۔ غالب کے اشعار کتنے بلیغ، وسیع، پرمعنی اور زندگی کے مطابق اور ہمہ گیر ہیں۔ ان کے اشعار میں سمویا ہوا ہر لفظ گنجِ معانی کا ایسا طلسم ہے کہ ذوقِ سلیم رکھنے والا کوئی آدمی ان کی عظیم فنکارانہ شخصیت کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ ہو سکتا ہے ان کے کلام کے محاسن کچھ دیر کے لیے اس وقت کے نکتہ شناسوں کی نظروں سے اوجھل رہ گئے ہوں لیکن ہیئتی طور سے روبرو آنے پر ان خوبیوں کا ابھر کر سامنے آنا لازمی ہی تھا۔ پھر غالب کے اس مصرع کا اطلاق خود ان پر بھی تو ہونا تھا۔

دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

وہ قطرہ گوہر ہی نہیں، گوہر نایاب تھا۔ اردو زبان اور ہندوستان کی خوش نصیبی ہے کہ غالب اتنی بڑی ادبی میراث ان دونوں کے لیے چھوڑ گئے۔ پچھلے سو برسوں میں دیوانِ غالب کی درجنوں تشریحات لکھی گئی ہیں۔ موسیقاروں نے ساز اور آواز کے ساتھ ان کے اشعار میں اور بھی جان ڈالی۔ انہیں اُبھارا، نکھارا اور کروڑوں سامعین کے لیے فردوسِ گوش بنا دیا۔

تفہیمِ غالب کا ایک نیا دور تب شروع ہوا جب محمد عبدالرحمٰن چغتائی نے اپنے لافانی شاہکاروں سے غالب کے افکار اور ان کی شعریت کو رنگوں اور لکیروں میں ڈھال کر جنت نگاہ بنا کر پیش کیا۔ مرقعِ چغتائی کی مقبولیت سے جہاں غالب اُبھر کر ایک نئے افق پر آ کھڑے ہوئے، وہاں چغتائی کے آرٹ کو بھی ایک نئی جلا ملی، نئی تحریک ملی۔ چغتائی کی تقلید میں متعدد مصوروں نے کینوس پر غالب کے افکار و اشعار کی جمالیاتی نقاشی کی۔ دیوانِ غالب کو سجایا، سنوارا اور مشرق کی اس تہذیب اور ذوقِ سلیم کو زندہ رکھنے میں ممد و معاون ہوتے جس کے علمبردار خود مرزا غالب تھے۔

شعر، فکر اور فن کا امتزاج کوئی نئی چیز نہیں، خوگرِ پیکرِ احساس ہے انساں کی نظر، اور فن کار شروع ہی سے انسان کے خیالات کو کوئی پیکر دے کر نت نئے ڈھنگوں سے صناعی کر کے نظر کی تسکین کا سامان مہیا کرنے کے ذرائع ڈھونڈتا رہا ہے۔ قلم، رنگ، کاغذ، لکڑی، پتھر، مٹی، لوہا، شیشہ، پلاسٹک غرضیکہ ہر چیز سے اس نے سحر انگیز تصویر کشی، اور بت گری کی۔ ان وسائل سے تصور اور تخیل کو وضاحت اور توسیع ملتی ہے خیالات کی رسائی دوسرے کے دل و دماغ تک سہل ہو جاتی ہے۔ جدید آرٹ نے تو دنیائے فن میں ایک حیرت انگیز انقلاب پیدا کر دیا ہے۔ بالکل غیر مرئی خیالات تک کو ..... شکل میں ڈھالنے کے ڈھنگ نکل آتے ہیں۔ خیال جتنا ہمہ گیر اور زندگی سے متعلق ہوگا، تخیل میں جمالیاتی منظر نگاری کی جتنی زیادہ صلاحیت ہوگی، اس کی پیش کش میں اتنے ہی گوناگوں وسائل نکل آئیں گے، جدت آتی جائے گی۔ فن کار اگر اپنی پیش کش سے آپ کی روح کو بے چین کر کے آپ کے تخیل اور تصور کو تحریک دیتا ہے تو وہ فن کار اور اس کا فن دونوں کامیاب ہیں۔

مرزا کے کلام کو شعر اور فن کے امتزاج سے سہ جہتی شکل میں ایک اچھوتے ڈھنگ سے پیش کرنے کی حقیر کاوش اور جسارت میں نے بھی کی ہے۔ ابھی اس کوشش کی پوری کامیابی تو نہیں معلوم، لیکن تھوڑے سے ادبی حلقے میں یہ چیزیں پیش کر کے اہلِ ذوق حضرات کے تاثرات جاننے کا جو موقع مجھے ملا ہے اس سے ہلکا سا احساس ہونے لگا ہے کہ 'ہم نے مدعا پایا'۔ ویسے مدعا پالینا تو زلف کے سر ہونے تک ٹھہرنے کی بات ہے، اور تب تک کون جیتا ہے؟ ہاں اس جانب ایک قدم بڑھا ضرور ہوں۔

ایک بہت بڑی خواہش تھی کہ کلامِ غالب کے یہ شہپارے جو صدفِ اردو کے گوہر بنے، اپنی ضوفشانی کے لیے زبان کی فصیل بھی پار کر جائیں تاکہ کسی بھی زبان کا کوئی صاحبِ ذوق، کوئی ادیب، کوئی شاعر روایاتِ مشرقی کی تہذیب اعلیٰ کی عکاسی کے اس لطف سے محروم اور ناآشنا نہ رہے، جس کی ترجمانی اس خوبصورت پیراتے میں مرزا اسداللہ خاں غالب نے کی ہے۔ ایسا نہ ہو کہ یہ شرابِ ناب صرف اردو داں طبقے کے لیے ہی رہ جاتے۔ غالب نے خود کہا تھا " کچھ اور چاہیے وسعت میرے بیاں کے لیے" اور بیان کو وسعت دینے کے لیے آرٹ ایک بہت بڑا ذریعہ ہے۔ تصویر کے علاوہ بیان کو بکھیر دینے کے اور بھی ڈھنگ اپنائے جائیں۔ اس سے خیالِ غالب کو تو فروغ ملے گا ہی، شاعر کی اپنی زبان کی بھی اہمیت بڑھے گی۔ کیونکہ فن میں اس کی جھلکیوں کی نمائش تو صرف دیدار نمائی ہوگی۔ مدعا بازار خویش اور آتش خریدار تیز کرنے کا ہے۔ غالب میں چھپے مفکر اور پوشیدہ ولی کو بحسنِ تمام دیکھنے کے لیے ان کی زبان کی طرف رجوع کرنا ہی پڑے گا۔ اگر میں سنگتراش ہوتا تو اس خواب کو حقیقت میں ڈھالنے کی کوشش کرتا کہ غالب کے اشعار کی منظر نگاری مجسموں میں اسی انداز اور اس پیمانے پر ہو جاتے جس انداز سے اور جس پیمانے پر گمنام فنکاروں نے ایلورا اور کھجوراہو کو دیدنی بنا دیا ہے۔ اس میں فوقیت یہ ہوتی کہ ان مجسموں کا محرک غالب ہوتا اور اس ذریعے سے غالب کے اشعار میں پنہاں خیالات اجاگر ہو کر پھیلتے۔ قدرت نے ذوق عطا کیا، تمنا دی، تھوڑا دماغ حسن شناس بھی دیا، لیکن ہاتھ میں سنگتراش کی چابک دستی بخشی نہ چھینی تھمائی۔ پھر بھی خالق کا فیض لامتناہی ہے۔ وہ خلوص سے چاہے ہوتے بر ذوق

کی تسکین کا کچھ سامان مہیا کر ہی دیتا ہے۔ اس لیے کہ وہ خود ہی حسن تمام ہے اور حسن کو ہر ذریعہ سے خود بینی مطلوب ہے۔

ایک مدت سے میں سمندر اور دریاؤں کے کناروں سے، وادیوں اور پہاڑوں سے عجیب شکلوں کے چھوٹے چھوٹے مڑے تڑے سنگریزے اکٹھا کرتا رہا ہوں۔ قدرت اپنے عناصر سے چٹانوں کو توڑ پھوڑ کر بڑے انوکھے روپ دے دیتی ہے۔ مدوجزر اپنی لپیٹ میں آتے پتھروں کو کیا سے کیا بنا دیتے ہیں۔ آبی جانور، گھونگھے، سیپ ان پر اپنی نقاشی کرتے ہیں۔ میں ان سنگریزوں میں نہ صرف انسانی چہرے اور جذبات بھاؤ اور مدرائیں دیکھتا ہوں بلکہ اشارتاً زندگی کے ہزاروں پہلوؤں کی جھلکیاں سی مجھے ان شکلوں میں دکھائی دیتی ہیں۔ سنگریزے میں کوئی اُبھار، کوئی جھکاؤ، کوئی کٹاؤ انسان کی مختلف حرکات کو نمایاں کرتا ہے۔ یہ شکلیں ہو بہو نہ سہی، کنایتاً ہی سہی اس تصور کی ادائیگی ضرور کرتی ہیں، جس کا خاکہ میرے ذہن میں بن جاتا ہے۔ میرے سنگریزوں کے مجموعے میں زن و مرد، پیر و جواں، اور بچے تو ہیں ہی، ان میں رند و ساقی بھی ہیں۔ عاشق اور ناصح بھی، دیوانے بھی، فلسفی بھی، دربان اور گداگر بھی۔ یہاں تک کہ شیخ و برہمن بھی ہیں۔ چنے ہوتے مختلف سنگریزوں کو ملا کر، جوڑ کر خاص زاویوں پر رکھ کر میں نے انہیں مرقعات کی شکل دے دی ہے، اور ہر مرقع غالب کے کسی شعر کی جمالیاتی منظر نگاری کرتا ہے۔ یہ کاوش ایک ڈھنگ سے بہت سادہ اور معمولی وسیلہ کو لے کر پیش کرنے کی ایک سعی ہے۔ مرقعوں میں پتھر خود بولتے ہیں۔ اور کافی حد تک وہی بات کہہ جاتے ہیں جس کی ادائیگی غالب نے بزبانِ شعر کی ہے۔

غالب سے میرا عقیدت مندانہ لگاؤ بہت پرانا ہے مجھے یاد ہے سب سے پہلے میں نے غالب کی غزل: ؎

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں

تشریح کے ساتھ اس وقت پڑھی جب میں آٹھویں کلاس میں پڑھتا تھا۔ شاید ۱۹۳۲ء یا ۱۹۳۳ء کی بات ہے، پھر غالب سے کچھ آسان، عام بولے گاتے جانے والے اشعار ازبر کر لیے۔ انٹر میں بڑے چاؤ سے دیوان خریدا، اور مطالعہ کیا تشریح کے ساتھ پڑھنے کے باوجود بہت سے

اشعار فہم اور ادراک سے پرے رہے۔ لیکن غالب کو سمجھنے کا شوق بڑھتا رہا۔ بی اے میں تو دیوان غالب ہی اردو کا نصاب تھا اور اردو کے پروفیسر تھے مرحوم مولانا تاجور نجیب آبادی رحمۃ اللہ علیہ۔ مولانا کی غالب کی تفسیریں اب بھی ذہن میں ہیں۔ اس کے بعد زندگی کے نشیب و فراز دیکھتے ہوتے جوں جوں فہم و فراست میں تحلیل ہوتے گئے، غالب خود بخود سمجھ میں آتے گئے، اور ان کے اشعار متاثر کرتے ہوتے روح میں اتر گئے۔ غالب کو پانے کے لیے کتابی تشریحات اور تفسیرات نہیں، بلکہ دکھ سکھ سے بھرپور زندگی کا گہرا تجربہ حساس دل اور شستہ و باریک بیں دماغ چاہیے۔ غالب کی ایک بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کے اشعار کا اطلاق زندگی کے لگ بھگ ہر پہلو پر اتنا متناسب اور ان کا انداز بیان اتنا خوبصورت ہوتا ہے کہ لگتا ہے کوئی مفکر شاعر قدم سے قدم ملائے ہوا راہگذر زندگی پر ساتھ ساتھ چل رہا ہے۔ جو ہر موقع پر پھڑکتا ہوا ایسا موزوں فی البدیہہ شعر کہدے جو روح کو چھو جاتے اور لگے:

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

تقسیم وطن کے وقت مرقع چغتائی ہی ایک ایسی کتاب تھی جو میں ساتھ لا سکا۔ اور تب سے کلامِ مرزا کی تلاوت میری روزمرہ کی زندگی کا دستور بن چکا ہے۔

غالب کو میرے اور قریب لانے میں اور ان مرقعات کی تشکیل میں ایک چھپا ہاتھ میری مرحومہ رفیقۂ حیات کا بھی ہے، جو کچھ برس پہلے کینسر کا شکار ہو گئیں۔ اس اذیت ناک بیماری کے دوران مرزا کے کتنے ہی ایسے اشعار جن کا اطلاق ان کی زندگی پہ ہوتا تھا، اکثر ان کے ہونٹوں سے بے ساختہ پھوٹتے رہتے، اور پھر ایک شعر تو اپنی حقیقی برجستگی کی بنا پر قیامت ڈھا گیا۔ نہ جانے کن مایوس کن لمحات میں ایک دن بے پناہ درد سے کراہتے ہوتے انہوں نے مجھ سے کہا۔ "کوئی ایسا انجکشن دلوا دیں جس سے بنا تڑپے ابدی نیند سو جاؤں تو بڑا احسان ہو گا۔" میں نے ان سے تو کچھ نہیں کہا۔ لیکن ڈاکٹر سے کہہ کر اُن کو کوئی خواب آور گولی دلوا دی۔ دوا کا اثر دور ہونے پر جب انہیں ہوش آیا تو بھیگی آنکھوں سے مجھے دیکھتے ہوتے انہوں نے دھیمی آواز میں گنگنا دیا ؎

میں نے چاہا تھا کہ اندوہِ وفا سے چھوٹوں
وہ ستمگر میرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا

اور مرزا کا یہ شعر اب تک میرے سینے میں ایک پیکان کی طرح پیوست

ہے۔ کیا اس شعر سے بڑھ کر حقیقی مناسب، موقع و محل بھی اس شعر کے لیے ہو سکتا ہے۔
پھر اس جسم خاکی کو چھوڑنے سے کچھ دیر پہلے یہ شعر پڑھ کر ے

جاتا ہوں داغ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
ہوں شمع کشتہ درخورِ محفل نہیں رہا

بسترِ مرگ پہ پڑے ہوئے وہ غالب کو کتنا بڑا خراج تحسین دے گئیں۔

رفیقۂ حیات کی وفات کے بعد مجھے ایسے مقام پہ رہنا پڑا جہاں میرا مکان عین سمندر کے کنارے واقع تھا۔ میرا بیشتر وقت ساحل پہ چٹانوں میں گھومتے اور لہروں کی کھلواڑ دیکھتے گزر گیا۔ یہیں پانی سے تراشے چٹان کے ایک ٹکڑے کو دیکھ کر برجستہ غالب کا ایک شعر زبان پہ آگیا، اور شعر کا جمالیاتی خاکہ پورے کرداروں کے ساتھ دماغ میں گھوم گیا۔ خیال ہوا کہ اگر باقی کردار بھی مل جائیں تو سنگریزوں سے غالب کے شعر کی پوری منظر نگاری کا مرقع بن سکتا ہے۔ اسے اتفاق کہیے یا قدرت کا کوئی غیبی ہاتھ کہ چند ہی دنوں کی جستجو کے بعد بہت دور کسی اور جگہ سے بالکل ایسا سنگریزہ مل گیا جس کا تصور میں نے کیا تھا۔ اس مرقع کی تشکیل اور تکمیل سے ایک گونہ روحانی مسرت بھی ہوئی اور اسی ڈگر پہ آگے بڑھنے کے لیے ایک تخلیقی مشغلہ بھی مل گیا جس نے اپنی لپیٹ میں اس جنون کی حد تک مجھے لے لیا کہ زندگی کے ہر دکھ سکھ بھول کر اس خود قبول کردہ پروجیکٹ میں جٹ گیا۔ اس دوران میں غالب بے طرح دل و دماغ پر چھاتے رہے۔ ایسے جیسے پورا وجود غالب ہی کے اشعار سے برق دم ہو گیا ہو۔ غالب کو اتنا ڈوب کر اور اتنی بار پڑھا کہ سارا دیوان ذہن نشین ہو گیا۔ کسی خاص پتھر کو دیکھ کر برجستہ غالب کا کوئی شعر یاد آ جاتا اور اس کا جمالیاتی خاکہ پورے کردار کے ساتھ سامنے آ جاتا۔

میرا ایک خواب اس دن پورا ہوا جب میں نے دسمبر ۱۹۷۸ء کو غالب اکیڈمی کے زیر اہتمام غالب کے ہی اس 'نیرنگ یک بت خانہ' کی نمائش غالب اکیڈمی کے نمائش ہال میں مرزا ہی کے قدموں میں کر پایا۔ اہل ذوق حضرات نے اس کاوش کو پسند کیا اور اس حقیر سعی کو سعی لاحاصل ہونے سے بچا لیا۔ چھوٹے چھوٹے سنگریزوں کے مجسموں سے بڑی

سے بڑی بات کہلوانے کی یہ ایک کوشش ہے گویا ے

ادائے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا

اور اب آگے :

صلائے عام ہے یاران نکتہ داں کے لیے

فروری ۱۹۸۱ء ■■

نوٹ : حال ہی میں برجیندر سیال کے ایک سو سنگریزوں کو غالب کے اشعار اور ڈاکٹر کیجریوال کے انگریزی ترجمہ کے ساتھ شائع کر دیا گیا ہے۔ کتاب کا نام "غالب بہ صد انداز" ہے۔ (مرتب)

شمس الرحمٰن فاروقی

غالب اور میر: مطالعہ کے چند پہلو

غالب نے میر سے بار بار استفادہ کیا ہے۔ یہ اس بات کی دلیل ہے کہ غالب اور میر ایک ہی طرح کے شاعر تھے۔ یعنی بعض مظاہرِ کائنات اور زندگی کے تجربات کو شعر میں ظاہر کرنے کے لیے دونوں ایک ہی طرح کے وسائل استعمال کرنا پسند کرتے تھے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ غالب کا اسلوب میر سے مستعار ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ زندگی کے کسی موقع یا منزل پر غالب نے طرزِ میر کو اختیار کرنے کی کوشش کی۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ دونوں شاعروں کی ذہنی ساخت اور طرزِ فکر میں مماثلت تھی عملی سطح پر اس ساخت اور طرزِ فکر کا اظہار سب سے زیادہ رویے اور ان چیزوں کے انتخاب میں ہے جن کے ذریعے دونوں شاعروں نے مظاہرِ کائنات اور زندگی کے تجربات کو ظاہر کیا ہے۔ میر نے کئی شعرا سے استفادہ کیا ہے لیکن ان کا استفادہ تحسین کی قسم کا ہے۔ یعنی جب انہیں کسی شاعر کے یہاں کوئی مضمون یا گوشہ پسند آیا تو انہوں نے بھی اس کو اختیار کر لیا۔ اس کے برخلاف غالب نے میر کے ساتھ وہ برتاؤ کیا جو کوئی بڑا شاعر اپنے کسی بڑے پیش رو کے ساتھ کرتا ہے۔ یعنی انہوں نے میر کے تجربات اور وسائل اظہار کو اپنا مشعل راہ بنایا۔ غالب اور میر کا وہی معاملہ ہے جو مثلاً ازرا پاؤنڈ اور وسط لاطینی شعرا کا تھا۔ یعنی پاؤنڈ نے وسط لاطینی شعرا کی طرح سوچنے کی کوشش کی، لکھا مگر اپنی طرح۔ میر کو زبانی خراجِ عقیدت بہت پیش کیے گئے ہیں۔ ان میں ناسخ بھی ہیں جنہوں نے میر سے کچھ خاص حاصل نہ کیا۔ ان میں آتش کے شاگرد رند بھی ہیں، جو آتش، ناسخ اور خود کو طرزِ میر کا شاعر بناتے ہیں چنانچہ رند کا شعر ہے ؎

شیخ خواجہ آتش کے سوا بالفعل رند
شاعرانِ ہند میں کہتے ہیں طرزِ میر ہم

حالانکہ اصل صورت حال یہ ہے کہ رند کے یہاں ایک شعر بھی میر کی طرح کا نہیں۔ آتش نے میر کے مضامین بہت اڑائے۔ لیکن نہ ان کا ذہن میر کا سا تھا نہ تخیل نہ مزاج۔ لہٰذا آتش کا کلام میر کے مضامین کا مقتل بن گیا ہے۔ ناسخ نے خود میر کی تعریف کی ہے لیکن ناسخ کو بھی میر کی فہم نہ تھی۔ فہم تو بعد کی بات ہے، ناسخ کو زبان پر اس طرح کی قدرت بھی نہ تھی، جو میر کا خاصہ ہے۔ یہ بات عام طور پر معلوم ہے کہ ناسخ، یا رند یا ذوق میر کی طرح کے شاعر نہ تھے، اس لیے ان کی تعریفوں کو رسمی کہہ کر نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ یعنی یہ سمجھ لیا جاتا ہے کہ ان لوگوں نے میر کا بھاری پتھر چوم کر چھوڑ دیا۔ اور ان کے تعریفی اشعار میر کی عظمت تو ثابت کرتے ہیں لیکن خود ان شعرا کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں بتاتے۔

یہ بات ایک حد تک صحیح ہے، لیکن ناسخ، ذوق، رند وغیرہ کے تعریفی اشعار سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ ان لوگوں کی نظر میں میر کی شاعری ناقابلِ تقلید تھی، کیوں کہ میر کی تعریف کرنے کے باوجود انھوں نے میر کی تقلید نہ کی۔ یہ نتیجہ بھی نکالا جا سکتا ہے کہ ان لوگوں کو میر کی شاعری کا کوئی عرفان نہ تھا، کیونکہ اگر میر کا تھوڑا بہت بھی عرفان ہوتا تو میر کا کچھ تو پرتو ان کے یہاں نظر آتا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ غالب جنھوں نے میر سے واقعی استفادہ کیا، ان کو بھی میر کا رسمی خراج گزار سمجھ لیا گیا۔ لیکن غالب کے بارے میں یہ بھی کہہ دیا گیا کہ اپنے آخری زمانے میں انھوں نے میر کا طرز اختیار کرنے کی کوشش کی جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں۔ غالب کا وہ شعر، جس میں انھوں نے میر کے دیوان کو "کم از گلشنِ کشمیر نہیں" کہا تھا، ان کے زمانۂ نوجوانی کا ہے۔ اور وہ شعر، جو گلشنِ کشمیر والے شعر سے زیادہ مشہور ہے، وسط عمر کا ہے۔ کیوں کہ یہ غزل ۱۸۴۷ء کے دیوان میں موجود ہے۔ اس کی اشاعت کے وقت غالب کی عمر پچاس سے بھی کم تھی۔ میری مراد اس مقطع سے ہے ؎

ریختے کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

ان حقائق کے ساتھ ساتھ ہم اگر اس بات کا بھی خیال رکھیں کہ غالب نے میر سے دل کھول کر استفادہ کیا ہے۔ اور جن غزلوں نے غالب کو غالب بنایا

ان میں سے اکثر ایسی ہیں جو غالب نے تیس برس کی عمر کو پہنچنے کے پہلے لکھی تھیں اور غالب کا میر سے استفادہ تقلیدی نہیں بلکہ تخلیقی ہے، تو یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ غالب کے تخلیقی سرچشمے میں جو دھارے آ کر ملتے ہیں ان میں بیدل اور سبک ہندی کے بعض دوسرے "بدنام" شعرا کے علاوہ میر کا دریائے زخار بھی ہے۔

اس نظریے کی خارجی شہادت شاعری اور فن شعر کے بارے میں ان خیالات میں مل سکتی ہے جو میر اور غالب کی تحریروں میں منتشر ہیں۔ لیکن جن کو یک جا کر کے دیکھا جائے تو ان دونوں شاعروں کا نظریۂ شعر مرتب ہو سکتا ہے۔ میر نے "نکات الشعرا" میں مختلف شاعروں کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے، اس سے بھی ان کا نظریہ ایک حد تک مستنبط ہو سکتا ہے۔ لیکن وہاں ضرورت استنباط و استخراج کی ہو گی۔ کیونکہ شعر یا شاعری کے بارے میں براہ راست بیان "نکات الشعرا" میں مشکل سے ملے گا۔ اس کے برخلاف میر کے کلام میں شعر اور شاعری کے بارے میں بعض براہ راست باتیں مل جاتی ہیں۔ ان اشعار سے یہ نتیجہ نکالنا غیر ضروری ہے (اگرچہ یہ غلط نہ ہو گا) کہ میر کے اپنے شعروں میں وہ سب خوبیاں ضرور ہوں گی جن کا ذکر انھوں نے شعر کے صفات اور محاسن کے طور پر کیا ہے۔ لیکن یہ اشعار ہمیں یہ ضرور بتاتے ہیں کہ میر کے خیال میں شعر میں کیا صفات و محاسن ہونا چاہئیں۔ یعنی میر کے کلام سے ان کا نظریۂ شعر تو برآمد ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ ثابت نہیں ہو سکتا کہ خود ان کا کلام اس نظریے پر پورا اترتا ہے۔ اسی طرح غالب کے خطوط میں شعر اور شاعری کے بارے میں جو منتشر اظہار رائے ہے اس کو یک جا کر کے یہ معلوم کیا جا سکتا ہے کہ شعر کے محاسن کے بارے میں غالب کا نظریہ کیا تھا۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ خود غالب کا کلام اس نظریے پر پورا اترے۔ بہر حال ہمیں اس وقت اس بات سے براہ راست بحث نہیں کہ غالب اور میر کے نظریات شعر خود ان کے کلام پر کہاں تک صادق آتے ہیں۔ بحث اس وقت یہ ہے کہ ان کے نظریات کیا ہیں اور اگر ان نظریات میں قرار واقعی مماثلت ہے تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ دونوں شاعروں کا نظریۂ شعر بڑی حد تک یکساں تھا، اس لیے دونوں کی ذہنی ساخت اور طرز فکر میں مماثلت تھی۔ اور دونوں کو شاعری سے جو توقعات تھیں وہ بڑی حد تک یکساں تھیں۔ غالب نے بعض دوستوں اور ملاقاتیوں کے کلام کی رسمی اور مبالغہ آمیز

تعریفیں کی ہیں۔ ان کو نظر انداز کر کے ان کے براہ راست نظریاتی خیالات پر توجہ کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ معنی آفرینی، شورانگیزی، مناسبت الفاظ اور رعایت فن کو بنیادی اہمیت دیتے تھے۔ میر نے بھی انہیں چیزوں کو اہمیت دی ہے۔

تفتہ کے نام خط میں غالب کا مشہور قول ہے: "بھائی، شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں۔" سید محمد زکریا زکی کے نام سند میں غالب لکھتے ہیں: "معنی سے طبیعت کو علاقہ اچھا ہے۔" حاتم علی مہر کی تعریف کرتے ہوئے غالب معانی نازک اور اچھوتے مضامین کا ذکر کرتے ہیں۔ افسوس یہ ہے کہ اگر ہم نے پرانے لوگوں کی برائیاں ترک کیں تو ان کی اچھائیاں بھی ترک کر دیں۔ چنانچہ اب معانی آفرینی کی اصطلاح اس قدر غریب ہو چکی ہے کہ اس کی وضاحت کے لیے مستند قول نہیں ملتا۔ پچاس برس پہلے بھی لوگ اس اصطلاح سے کتنے بے خبر تھے اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ نیاز فتح پوری نے فراق گورکھپوری جیسے تہی دامن شاعر کو بھی معنی آفریں لکھ دیا۔ دراصل معنی آفرینی سے مراد وہ طرز بیان ہے، جس میں ایک ہی بیان میں کئی طرح کے معنی ظاہر یا پوشیدہ ہوں، یا جس میں معمولی طرز بیان کو پیچ دار بنا کر کہا جائے کہ اس معمولی بات میں بھی کوئی نیا گوشہ یا اس کا کوئی دوسرا پہلو نظر آجائے، جو عام طور پر محسوس نہ ہوتا ہو، یا پھر وہ طرز بیان جس میں کسی بات سے کوئی غیر متوقع نتیجہ نکالا جائے۔ شبلی نے جب یہ کہا تھا کہ شاعری مانوس چیزوں کو نامانوس بنا دیتی ہے تو وہ معنی آفرینی کے ایک پہلو کی طرف اشارہ کر رہا تھا۔ اور جان کرو رین سم نے جب شاعری کی صفت کو "اعجازیت" URACULISM کا نام دیا تھا تو وہ معنی آفرینی کے ایک اور پہلو کی نشاندہی کر رہا تھا۔ واضح رہے کہ معنی آفرینی اور نازک خیالی الگ الگ چیزیں ہیں۔ یعنی نازک خیالی اور معنی آفرینی ہم معنی نہیں ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ کسی شعر میں نازک خیالی اور معنی آفرینی دونوں ہوں، یا محض نازک خیالی یا محض معنی آفرینی ہو۔ غالب نے مومن کے بارے میں کہا تھا کہ ان کی طبع معنی آفریں تھی، لیکن واقعہ یہ ہے کہ مومن کے یہاں معنی آفرینی سے زیادہ نازک خیالی ہے۔ خود غالب نے اپنے شعر سے

قطرۂ مے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

کے بارے میں یہ کہہ کر کہ اس شعر میں خیال ہے تو بہت دقیق۔ لیکن لطف کچھ نہیں، یعنی کوہ کندن وکاہ برآوردن معنی آفرینی اور نازک خیالی کا فرق اشاروں اشاروں میں بیان کر دیا تھا۔ یہ شعر نازک خیالی کی انتہائی مثال ہے۔ لیکن معنیٰ آفرینی سے خالی ہے۔ اگر اس میں معنیٰ آفرینی کارفرما ہوتی تو اس کا نتیجہ کوہ کندن وکاہ برآوردن نہ ہوتا جیساکہ مومن کے شعروں میں اکثر ہوتا ہے۔ غالب نے قدر بلگرامی کے متعلق اصلاح دیتے ہوئے اس کی جو توجیہہ بیان کی وہ بھی معنیٰ آفرینی کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتی ہے۔ قدر کا شعر تھا ؎

لا کے دنیا میں ہمیں زہر فنا دیتے ہو
ہائے اس بھول بھلیاں میں دغا دیتے ہو

غالب نے ردیف (دیتے ہو کو جمع غائب (دیتے ہیں) کر دیا اور لکھا کہ اب خطاب معشوقان مجازی اور قضا و قدر میں مشترک رہا۔ یعنی معنی کا اضافہ جس میں معنی کے زیادہ امکانات ہوں، معنیٰ آفرینی کا حامل ٹھہرتا ہے۔

غالب کی طرح میر نے بھی نازک خیالی کا ذکر نہیں کیا ہے، اور معنیٰ آفرینی اور پیچیدگی کا ذکر کیا ہے۔ میر کے بعض شعر حسب ذیل ہیں ؎

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
گیا ہو میر دیوانہ رہا سودا سو مستانہ

(دیوان اول)

زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر
ہے سخن میر کا عجب ڈھنگ کا

(دیوان چہارم)

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر
کیا کیا کہا کریں ہیں زبان قلم سے ہم

(دیوان سوم)

ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شور انگیز ہے
عرصہ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

(دیوان پنجم)

ان اشعار میں معنی، پیچ داری، شعر کے معنی کے مختلف الامکان ہونے یعنی شعر کے تہ دار ہونے کا ذکر ہے۔ظاہر ہے کہ یہ سب صفات معنی آفرینی کی ہیں۔یہ بھی ظاہر ہے کہ میر اور غالب میں معنی آفرینی کا نظریہ مشترک ہے۔پہلے اور آخری شعر میں شورش اور شور انگیزی کا بھی ذکر ہے۔اس اصطلاح کے معنی بھی ہم آج بھول گئے ہیں۔لیکن غالب نے بھی اسے استعمال کیا ہے۔علائی کے نام ایک خط میں کہتے ہیں — "مغربی عرفا میں اور قدما میں ہے۔ان کا کلام دقائق وحقائق تصوف سے لبریز، قدسی شاہ جہانی شعرا میں صائب وکلیم کا ہم عصر اور ہم چشم، ان کا کلام شور انگیز۔" غالب نے یہ اصطلاح جس طرح استعمال کی ہے اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ شور انگیزی سے مراد جذبات خاص کر عشقیہ جذبات کی فراوانی ہے۔شور انگیز کلام میں صوفیانہ دقائق وغوامض بیان نہیں ہوتے۔لہٰذا اس میں وہ محویت یا سرستی یا عارفانہ مضامین کی وہ باریکی نہیں ہوتی جو صوفیانہ شاعری کا خاصہ ہے۔اس کے برعکس شعر شور انگیزی میں جذبات کا طلاطم اور احساس کی بلکہ محسوسات کی شدت ہوتی ہے۔ لیکن اس میں جذباتیت اور سطحیت نہیں ہوتی۔ بلکہ اس میں ایک اندرونی تناؤ ہوتا ہے۔محمد جان قدسی کا کلام اس بات پر شاہد ہے۔اس اندرونی تناؤ کو کنتھ برک KENNETH BURKE کی زبان میں INTENSION کہہ سکتے ہیں۔یہ تہناؤ الفاظ کے دروبست پہ قائم ہو۔

تفتہ کے ایک شعر کی تعریف کرتے ہوتے غالب نے لکھا تھا، "چار لفظ ہیں اور چاروں واقعے کے مناسب، اسی طرح "فسانۂ عجائب" کے سرنامے پر مصحفی کے شعر کا حوالہ دے کر،

یاد گارِ زمانہ ہیں ہم لوگ
یاد رکھنا فسانہ ہیں ہم لوگ

غالب تحسین کے انداز میں لکھتے ہیں کہ "یاد رکھنا" "فسانہ" کے واسطے کتنا مناسب ہے۔اسی مناسبت کو غالب نے عبد الغفور سرور کے خط میں "رعایتِ فن" کے نام سے یاد کیا ہے۔الفاظ کو آپس میں مناسب ہونا چاہیے۔فن کی رعایت سے مراد ہے وہ چیزیں فن جن کا تقاضہ کرتا ہے۔اور جنہیں رعایت کہا جاتا ہے

ظاہر ہے اس رعایت سے مراد وہ تمام فنی ہتھ کنڈے اور بناؤ ہیں جن سے مناسبت لفظی و معنی کا اظہار ہوتا ہے۔ میر ان نکات کو لفظ "اسلوب" سے ظاہر کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں "اسلوب" ہی فن کی پہچان ہے ؎

میر شاعر بھی زور کوئی تھا
دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

(دیوان اول)

دیوانِ اول اور دیوان دوم کی دو ہم طرح غزلوں کے مقطعوں میں مناسبت کے تصور کو میر نے عملی طور پر ظاہر کیا ہے۔ دونوں شعروں میں "آب" "پانی" اور "روانی" کا تلازمہ اختیار کر کے "آب سخن" کی تعریف بہم پہنچائی ہے ؎

دریا میں قطرہ قطرہ ہے آب گہر کہیں
ہے میر موج زن ترے ہر یک سخن میں آب

(دیوان اول)

دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میرؔ
دُر سے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب

(دیوان دوم)

یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر میر اور غالب کی شعریات میں اتنی مماثلت ہے تو ان کے اشعار میں مماثلت کیوں نہیں؟ اس کے کئی جواب ممکن ہیں۔ ایک تو وہی جو میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ میر اور غالب کے بہت سے اشعار میں مماثلت ہے۔ یہ مماثلت غالب کے تخلیقی استفادے کا ثبوت ہے اور اس کا اظہار رویے اور ان اشیا کے انتخاب میں ہوا ہے، جن کے ذریعے دونوں نے کائنات و ذات کے بارے میں اپنے تجربات کو بیان کیا ہے۔ دوسرا جواب یہ ہے کہ شعریات میں مماثلت ہونے کے ساتھ ساتھ اگر اسلوب میں بھی مماثلت ہوتی تو پھر غالب کا کارنامہ ہی کیا ہوتا؟ تیسرا جواب یہ ہے کہ میر نے شعر کی ایک اور خصوصیت کا ذکر کیا ہے جسے "کیفیت" کہتے ہیں ؏

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش کیفیت و معنی

غالب نے کیفیت کا ذکر کہیں نہیں کیا ہے۔ اس اصطلاح کے بھی معنی اب

گم ہو گئے ہیں۔ لیکن درحقیقت کیفیت اس چیز کا نام ہے جس کو ذہن میں رکھ کر بیدل نے اپنا مشہور فقرہ کہا ہو گا کہ " شعر خوب معنی ندارد" یعنی وہ صورتِ حال جب شعر میں کوئی خاص معنی نہ ہوں یا اس کے معنی پوری طرح فوراً ظاہر نہ ہوں لیکن اس کا جذباتی تاثر یا محاکاتی اثر فوری ہو۔ بعض اوقات ایسے شعر کے معنی الفاظ میں بیان بھی نہیں ہو سکتے۔ لیکن اگر اس کا جذباتی تاثر یا محاکاتی اثر فوری ہو، یا بعض مخصوص سیاق و سباق کا محتاج ہو تو اس شعر میں کیفیت نہیں بلکہ سطحیت ہو گی۔ میر نے اس نظریے کو اس طرح بیان بھی کیا ہے ؎

کسی نے سن شعر میر یہ نہ کہا
کہیو پھر ہائے کیا کہا صاحب

(دیوان دوم)

"کہیو پھر" میں شعر کو صرف دوبارہ دہرانے کی درخواست نہیں ہے، بلکہ نکتہ یہ بھی ہے کہ ایسا شعر اور بھی کہو۔ غالب کے یہاں کیفیت کے شعر خال خال ہیں، لیکن میر کے یہاں ایسے شعر کثرت سے ہیں۔ فراق صاحب کے یہاں کم کم اور ناصر کاظمی کے یہاں اکثر شعر کیفیت کے حامل ہیں۔ اسی لیے لوگوں کا خیال ہوتا ہے کہ فراق اور ناصر کاظمی طرز میر کے شاعر ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کیفیت کے علاوہ شعر میر کی تمام تر خصوصیات غالب کے یہاں غالب کی اپنی تخلیقی شان کے ساتھ وارد ہوئی ہیں۔ ان کی شعریات کے کئی پہلوؤں میں مماثلت ان کے ذہنی اشتراک پر دال رہی ہے۔

ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ غالب کے موضوعات میر کے مقابلے میں محدود ہیں۔ غالب کے یہاں معنی کی فراوانی میر سے زیادہ ہے، اس لیے ان کا کلام میر سے زیادہ رنگا رنگ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن روزمرہ کی زندگی اور اس کے واقعات سے جتنا شغف میر کو ہے اتنا غالب کو نہیں۔ غالب تو غیر معمولی واقعات کو بھی بعض اوقات ایک اندازِ بے پروائی سے بیان کر جاتے ہیں۔ ان کے برخلاف میر تمام واقعات کو واقعات کی سطح پر برتتے ہیں اور ان میں جذباتی یا تجرباتی معنویت اور اہمیت داخل کرتے ہیں۔ واقعات کی کثرت اور ان کی جذباتی معنویت کی بنا پر میر کی دنیا غالب کی دنیا سے بہت مختلف نظر آتی ہے۔ انتظار حسین نے بہت عمدہ بات کہی ہے کہ

ان کو نظیر اکبر آبادی میں ایک افسانہ نگار اور میر میں ایک ناول نگار نظر آتا ہے۔ نظیر اکبر آبادی کی حد تک تو ان کی بات میں کلام ہو سکتا ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ میر کی دنیا اپنی وسعت، واقعات کی کثرت، غزل کے روایتی کرداروں کو واقعاتی سطح پر برتنے کی خصوصیت اور عام زندگی کے معاملات کے تذکرے کے باعث کسی بڑے ناول نگار کی دنیا معلوم ہوتی ہے۔ میر کا کلیات مجھے چارلس ڈکنس کی یاد دلاتا ہے اور وہی افراتفری، وہی انوکھے اور معمولی اور روزمرہ اور حیرت انگیزی کا متزاج وہی افراط وہی تفریط، وہی بے ساختہ، مگر حیرت انگیز مزاح، وہی بھیڑ بھاڑ معلوم ہوتا ہے ساری زندگی اس کلیات میں موج زن ہے۔ زندگی کا کوئی تجربہ نہیں، عارفانہ وجدان اور مجذوبانہ جذب سے لے کر رندانہ بے ہنگی تک کوئی ایسا لطف نہیں۔ ذلت ونا کامی نفرت، فریب، شکستگی، فریب خوردگی، پھکڑپن، زہرخند، سینہ زنی سے لے کر قہقہہ، جنسی لذت، عشق کی خودسپردگی اور محویت تک کوئی ایسا جذبہ اور فعل نہیں جس سے میر نے اپنے کو محفوظ رکھا ہو۔ ایسی صورت میں ان کا کلام غالب سے بظاہر مختلف معلوم ہوتا ہے حیرت انگیز نہیں، بقول آل احمد سرور غالب ہمارے سامنے وہ محفل سجاتے ہیں جس میں زمین سے آسمان تک ہر چیز آجاتی ہے لیکن رہتی وہ محفل ہی ہے۔ غالب کا دیوان ایک پرتکلف اور طلسمی دیوان خانہ ہے۔ اس طلسم میں ہر چیز نظر آجاتی ہے اور اکثر اس طرح کہ ایک ہی چیز کئی کئی چیزیں دکھائی دیتی ہے۔ اس کے برخلاف میر کا کلام وہ شہر ہے جس میں ہر وہ چیز نظر آتی ہے، جو اس دیوان خانے کے طلسم میں بند ہے حتیٰ کہ وہ دیوان خانہ بھی جس شہر میں ہے وہ میر کا ہی کلام ہے۔ ایسی صورت میں ذہنی ساخت اور رویے کی مماثلت کے باوجود دونوں کے کلام کا تاثر مختلف ہونا لازمی ہے۔

ممکن ہے آپ کو خیال آئے کہ غالب اور میر کے درمیان شعریات کا کم و بیش مشترک ہونا کوئی خاص بات نہیں اور اس کی بنا پر یہ رائے قائم کرنا کہ دونوں کی ذہنی ساخت ایک طرح کی تھی، جلد بازی ہوگا۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ ہند ایرانی شعریات اردو کے تمام کلاسیکی شعرا میں مشترک ہے۔ کوئی وجہ نہیں کہ مثلاً ناسخ یا آتش کی بھی شعریات وہی نہ ہوں جو غالب اور میر کی تھی۔ اس بات میں تو کوئی کلام نہیں کہ شاعری کے بارے میں بہت سی عمومی باتیں اردو کے تمام کلاسیکی شعرا میں ہیں اور ہونا بھی چاہیے۔ لیکن عام طور پہ

مشترک تفصیلات کے باوجود بنیادی جزئیات میں اختلاف ممکن بلکہ ضروری ہے۔ یہ اختلاف کئی وجہوں کی بنا پر ہوسکتا ہے۔ ان میں سے ایک وجہ لاعلمی یا کم فہمی بھی ہوسکتی ہے۔ جیسا کہ رند کے اس شعر سے ظاہر ہوا ہوگا، جو میں نے اوپر نقل کیا ہے۔ لیکن یہ اختلاف ذہنی ساخت کی بنا پر بھی ہوسکتا ہے۔ آتش کے بارے میں کہہ چکا ہوں کہ وہ میر کے مضامین بے تکلف استعمال کرتے ہیں، اس بنا پر گمان گزر سکتا ہے کہ شاعری کے بارے میں ان کے خیالات میر سے مشابہ ہوں گے۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ ان کے دو شعر جن میں سے ایک بہت مشہور ہے، حسب ذیل ہیں ؎

کھینچ دیتا ہے شبیہہ شعر کا خاکہ خیال
فکرِ رنگیں کام اس پر کرتی ہے پرواز کا
بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

(دیوان اول)

ظاہری چمک دمک کے باوجود پہلے شعر میں CONCEPTS یعنی تصورات ژولیدہ اور غیر قطعی ہیں۔ "خیال" اور "فکر رنگیں" کو اصطلاحوں کے طور پر برتا ہے۔ لیکن "فکر رنگیں" مہمل ہے، اور یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ خیال جو شبیہہ شعر کا خاکہ کھینچتا ہے، تخیل یعنی IMAGI-NING ہے یا شعر میں بیان کردہ خیال یعنی IDEA ہے۔ یہ بات بھی واضح نہیں ہوتی کہ شبیہہ شعر کے اوپر پرواز یعنی "جلا" کرنے کا کام فکر رنگیں کس طرح کرتی یا کرسکتی ہے۔ فکر رنگیں رنگ تو شاید بھر دے، لیکن شبیہہ کو چمکانے میں اس کا کیا دخل؟ دوسرے شعر میں آتش نے بہت زور مارا تو شاعر کو زرگر یا اسی طرح کا کوئی CRAFTSMAN بنا دیا اور اگر بندش کو نگ جڑنے کا عمل کہا جائے تو تمام الفاظ کو نگ فرض کرنا پڑے گا۔ اس کی کوئی وجہ نہیں بتائی۔ پھر وہ کون سی چیز ہے جسے سونا یا چاندی فرض کیا جائے جس میں الفاظ کے نگ جڑے جاتے ہیں؟ ممکن ہے وہ شعر کا وزن و بحر ہو، لیکن اگر ایسا ہے تو شعر کو وزن و بحر سے الگ فرض کرنا پڑے گا جو ظاہر ہے کہ مہمل ہے۔ ایک محدود قسم کے نظریہ شعر کی حیثیت سے ان اشعار کو قبول کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس نظریے کو میر و غالب کے نظریے سے کوئی علاقہ نہیں۔

اوپر میں نے غالب اور میر کے شعر کی دنیاؤں کا فرق ظاہر کرنے کے لیے لکھا تھا کہ میر کی دنیا روزمرہ کے واقعات سے بھری ہوئی ہے، اور ان واقعات کو وہ ایک جذباتی معنویت بخش دیتے ہیں۔ ان کے یہاں کرداروں کی کثرت ہے۔ غالب کی دنیا اگرچہ میر ہی کی اتنی بھرپور ہے، لیکن اس میں واقعات و کرداروں کی یہ کثرت نہیں، اس لیے دونوں کا تاثر مختلف معلوم ہوتا ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لیے میر اور غالب کے ایک ایک شعر کا مطالعہ دلچسپ اور کارآمد ثابت ہوگا۔

دونوں شعروں میں مرکزی کردار اور شاعر و عاشق کی موت کا ذکر ہے ۔

میر: جہاں میں میر سے کاہے کو ہوتے ہیں پیدا
سُنا یہ واقعہ جن نے اسے تاسف تھا

(دیوان سوم)

غالب: اسداللہ خاں تمام ہوا
اے دریغا وہ رند شاہد باز

میر کے یہاں ابہام اور کنایہ بھی بہت خوب ہیں۔ ابہام اس لیے کہ "کاہے کو ہوتے ہیں پیدا" سے مراد یہ بھی نکلتی ہے کہ میر جیسے لوگ شاذ ہی پیدا ہوتے ہیں اور یہ بھی کہ آخر میں میر جیسے لوگ (یعنی اتنے بدنصیب اور تکلیف سے جینے مرنے والے لوگ) پیدا ہی کیوں ہوتے ہیں۔ "میر سے" میں بھی ابہام ہے کہ میر جیسے غیر معمولی لوگ یا میر جیسے بدنصیب لوگ یا میر جیسے عاشق وغیرہ۔ کنائے کا حسن یہ ہے کہ موت کا ذکر براہ راست نہیں کیا بلکہ "یہ واقعہ" کہہ کر اس کو ثابت کیا اور یہ ابہام بھی رکھ دیا کہ میر کی موت ایک قابل ذکر واقعہ ہے۔ روزمرہ کے ایک واقعہ میں میر اس طرح جذباتی معنویت اور شدت بھر دیتے ہیں۔ اب کرداروں کی کثرت دیکھئے۔ ایک تو میر خود، ایک وہ شخص جو اس شعر کا متکلم ہے، اور تیسرا بڑا گروہ ان لوگوں کا جنہوں نے یہ واقعہ سُنا اور تاسف کیا۔ پھر متکلم ایک نہیں بلکہ دو ہیں ایک تو وہ شخص جو اس شعر میں بول رہا ہے۔ یعنی جس کی زبان سے پورا شعر ادا ہوا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ پہلا مصرع کسی اور شخص نے بولا ہے۔ اس کو سن کر

تصدیق کے طور پر دوسرا شخص جواب دیتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ شعر کیفیت کا شعر ہے۔ لیکن یہ کیفیت بھی ان تہ در تہ باریکیوں سے پیدا ہوئی ہے۔

غالب کا شعر بھی ان کے بہترین اشعار میں سے ایک ہے۔ یہ شعر بھی بنیادی طور پر کیفیت کا شعر ہے۔ لیکن اس کی دنیا میں کردار صرف تین ہیں، ایک تو خود غالب، اور دوسرے وہ شخص جو اس شعر کا متکلم ہے۔ غالب کی شخصیت "رندشاہدباز" سے قائم ہوتی ہے اور بہت خوب قائم ہوئی ہے لیکن اس میں مزید امکانات ہیں۔ "تمام ہوا" میں گہری سانس کھینچنے اور المیہ انجام کی کیفیت غیر معمولی قوت کی حامل ہے۔ غالب کی پوری زندگی سامنے آجاتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ رندی اور شاہدبازی میں طفلانہ کھلنڈرے پن کے علاوہ کسی گہری اندرونی کمی کو چھپانے کی کوشش بھی تھی۔ الیاتی کیفیت اور کردار کی پیچیدگی نے شعر کو عام واقعے کی سطح سے بہت بلند کر دیا ہے۔ لیکن اس کا لہجہ، اس کی دنیا، یہ سب ایک نسبتاً محدود مقام LOCALE سے متعلق ہیں۔ میر کی طرح غالب نے بھی دو متکلموں کا امکان رکھ دیا ہے کیونکہ ممکن ہے پورا شعر ایک ہی شخص نے بولا ہو یا پہلا مصرع ایک شخص اور دوسرا کسی اور شخص نے۔ لیکن دوسرے مصرعے کا لہجہ چونکہ روزمرہ سے دور ہے، اس لیے مکالمے کا التباس اتنا موثر نہیں جتنا میر کے شعر میں ہے۔

غالب کے یہاں روزمرہ سے دوری کا ذکر مجھے میر کی اس خصوصیت کی طرف لاتا ہے، جسے میں ان کے عظیم ترین کارناموں میں شمار کرتا ہوں۔ یعنی یہ کہ میر نے روزمرہ کی زبان کو شاعری کی زبان بنا دیا۔ یہ کام ان کے علاوہ کسی سے نہیں ہوا اور اس کی وجہیں متعین کرنا آسان نہیں۔ "روزمرہ" کی تعریف بظاہر مشکل معلوم ہوتی ہے کیونکہ روزمرہ شخص، طبقے اور علاقے کے ساتھ تھوڑا یا بہت بدلتا رہتا ہے، تاریخ بھی اس پر اثر انداز ہوتی ہے۔ حالانکہ میر کی حد تک تاریخ کوئی اہم بات نہیں، کیوں کہ ہم اس روزمرہ کا ذکر کر رہے ہیں، جو میر کے زمانے میں عروج تھا۔ کہا جاتا ہے کہ روزمرہ کا استعمال میر کے بہت سے ہم عصروں کے یہاں بھی ملتا ہے۔ پھر میر کی خوبی کیا ہے؟ اس کا جواب یہی ہے کہ میر کے ہم عصروں کے یہاں روزمرہ کو شاعری کی سطح پر نہیں، بلکہ اظہار خیال کی سطح پر برتا گیا ہے۔ جرأت، مصحفی اور میر کے سو سو شعروں کا موازنہ

اس بات کو واضح کر دے گا کہ جرأت اور مصحفی کے یہاں وہ تہ داری اور پیچیدگی نہیں ہے جو میر کے یہاں ہے۔ ان لوگوں کا روزمرہ محض روزمرہ ہے۔ اس میں زبان کا سطحی لطف ہے، شاعری نہیں ہے۔ میر کا جو شعر میں نے اوپر نقل کیا ہے وہ اس بات کی مثال کے طور پر کافی ہے کہ میر نے روزمرہ کو شاعری کس طرح بنا دیا ہے۔

لیکن روزمرہ کی تعریف کرنا ضروری ہے، ورنہ غالب کی زبان کو بھی روزمرہ کا درجہ کیوں نہ دیا جاتے۔ آڈن نے لکھا ہے کہ عام زبان تو محض اس کام آسکتی ہے کہ اس میں زندگی کے عام سوال جواب ہو سکیں، مثلاً یہ کہ "اس وقت کیا بجا ہے؟ یا اسٹیشن کا راستہ کونسا ہے" آڈن کہتا ہے کہ شاعر کا مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اس زبان کو جو روزمرہ کے کاروبار میں الگ کر اپنی معنویت کھو دیتی ہے شاعری کے معنویت کوشش کاروبار میں کس طرح لگاتے۔ اردو کی حد تک یہ مسئلہ اتنا گمبھیر نہیں ہے۔ کیونکہ اردو میں ادبی زبان اور روزمرہ کی زبان بڑی حد تک الگ الگ وجود رکھتی ہیں — محض اضافتوں کا ہی استعمال دونوں زبانوں کو الگ کرنے کے لیے کافی ہے۔ لیکن آڈن کے قول کی روشنی میں روزمرہ کی تعریف متعین کرنے کی کوشش ہو سکتی ہے۔ آڈن کے خیالات بڑی حد تک والیری سے ماخوذ ہیں۔ والیری کہتا ہے کہ وہ زبان جو عام ضروریات کے لیے استعمال ہوتی ہے، وہ اپنا مقصد پورا کر کے ختم ہو جاتی ہے، یعنی وہ بیان جس میں کسی عام عملی ضرورت یا خیال کا اظہار کیا گیا ہو، اپنا مافی الضمیر اپنے مخاطب تک پہنچانے کے بعد بے کار ہو جاتا ہے۔ زبان کے اس استعمال کو والیری عملی یا مجرد استعمال کہتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ زبان کے عملی یا مجرد استعمالات میں بیان ناپائیدار ہوتا ہے۔ یعنی بیان کی ہیئت یا اس کا وہ طبیعاتی ٹھوس حصہ جسے ہم گفتگو کا عمل کہہ سکتے ہیں، افہام کے بعد قائم نہیں رہتا۔ یہ روشنی میں گھل جاتا ہے۔ (یعنی وہ روشنی جو بیان کا منشا سمجھ لینے کے بعد حاصل ہوتی ہے) اس کا عمل پورا ہو چکا ہوتا ہے۔ اس نے اپنا کام انجام دے لیا ہوتا ہے۔ اس نے کہنے والے کا مافی الضمیر خالی کر دیا ہوتا ہے۔ اس کی زندگی پوری ہو چکی ہوتی ہے۔ یعنی وہ بیانات جو عملی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے کہے یا لکھے جاتے ہیں، اپنا مقصد پورا کرنے کے بعد غیر ضروری اور بے معنی ہو جاتے ہیں، ظاہر ہے کہ جو بیانات عملی ضرورتوں

کو پورا کرنے کے لیے کہے یا لکھے جاتے ہیں، ان کی صورت روزمرہ کی ہوتی ہوگی، یا ان کی حیثیت روزمرہ کی ہوتی ہوگی۔ والیری کا کہنا ہے کہ یہ زبان شاعری کے کام نہیں آسکتی شاعری کی حیثیت زبان کے اندر زبان کی ہوتی ہے۔ کیونکہ شاعر کو عام زبان سے قرض لے کر اپنی زبان بنانی پڑتی ہے، عام زبان جسے والیری "پبلک کی زبان کہتا ہے"، روایتی اور غیر عقلی ہیئتوں اور قاعدوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ ایسا مجموعہ جو بے ڈھنگے پن اور بے قاعدگی کا خلق کردہ، ملاوٹ سے بھرپور اور لفظیات سے کے صوتی اور معنویاتی ردوبدل کا آئینہ دار ہوتا ہے۔

والیری اس بنا پر شاعری اور عام زبان میں نثر میں فرق کرتا ہے اور اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ شاعری میں بھی افکار و تصورات بیان ہوتے ہیں۔ افکار کی تعریف وہ یوں کرتا ہے "فکر وہ کارگزاری ہے، جو ان چیزوں کو ہمارے اندر زندہ کر دیتی ہے، جو وجود نہیں رکھتیں۔ اور ہمیں اس بات پر قادر کرتی ہے کہ ہم جزو کو کل، صورت کو معنی سمجھ لیں، جو ہم میں یہ التباس پیدا کرتی ہے کہ ہم اپنے بیچارے پیارے جسم سے الگ ہو کر بھی دیکھ سکتے ہیں، افعال کو عمل میں لا سکتے ہیں۔ والیری کہتا ہے کہ یہ خیال غلط ہے کہ شاعر کے تفکر کی گہرائی سائنس داں یا فلسفی کے تفکر کی گہرائی سے مختلف ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ شاعرانہ عمل ہی میں تفکر اور تجریدی فکر موجود ہوتی ہے شعر کے باہر اسے تلاش کرنا فضول ہے۔

تھوڑا سا غور بھی اس بات کو واضح کر دے گا کہ والیری جس قسم کے شاعر کا ذکر کر رہا ہے وہ غالب کی طرح کا شاعر ہے یعنی ایسا شاعر جو ایسی زبان سے گریز کرتا ہے جو عام ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ والیری کا شاعر وہ شخص ہے جس کی شاعری ہی تجریدی فکر ہے، اس لیے اس کی زبان لامحالہ ان سطحی بیانات کے برعکس عمل کرتی ہے جو ٹھوس معلومات کی ترسیل میں کام آتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں والیری کا شاعر ایک خالص ادبی بلکہ علمی اور ادبی زبان استعمال کرتا ہے۔ ایسی زبان جو تجریدی فکر سے مملو ہوتی ہے۔

اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ زبان جو تجریدی فکر سے مملو نہیں ہوتی اور جسے والیری عام ضرورت کو پورا کرنے کے مقصد کے لیے کام آنے والی زبان کہتا ہے

روزمرہ کی زبان ہوگی۔ ایسی زبان تصورات سے عاری ہوگی۔ اس میں نازک یا باریک
جذبات یا جذبات کے نازک یا باریک پہلوؤں کے اظہار کی بھی قوت نہ ہوگی۔ ایسی
زبان میں آپ کھانے یا چائے کا آرڈر دے سکتے ہیں۔ ممکن ہے یہ بھی کہہ سکیں کہ "مجھے
تم سے محبت ہے" لیکن اس زبان کو استعمال کرتے ہوئے آپ خدا کی واحدیت اور
اس کی احدیت کا فرق واضح نہیں کر سکتے۔ اس زبان کو استعمال کرتے ہوئے آپ یہ بھی
واضح نہیں کر سکتے کہ آپ کی محبت اور مجنوں کی محبت میں کیا مشابہت اور کیا مغائرت
ہے۔ لہٰذا روزمرہ کی تعریف یہ ہوئی۔ وہ زبان جو تصورات CONCEPTS اور نازک
باریک جذبات SUBTLE EMOTIONS کو ادا کرنے کی قدرت سے کم و
بیش عاری ہو۔ ظاہر ہے کہ ایسی زبان میں بڑی شاعری نہیں ہو سکتی، بلکہ شاید شاعری
ہی نہیں ہو سکتی۔

واضح رہے کہ والیری کی تہذیب میں "روزمرہ" نام کی کوئی اصطلاح نہیں
ہے۔ والیری صرف شاعری اور غیر شاعری کی زبان میں فرق کر سکتا ہے۔ اس نے
روزمرہ کی تعریف نہیں بیان کی ہے۔ اس کے یہاں روزمرہ تھا ہی نہیں، یعنی وہ
مہذب یا محاورہ زبان جو عوامی بول چال سے مختلف اور نفیس تر ہے، لیکن جس
میں تصوراتی اور جذباتی تفریقات یعنی CATEGORIES بیان کرنے کی قوت نہیں
ہے۔ لیکن والیری اور آڈن کے خیالات کی روشنی میں روزمرہ کی تعریف قائم ہو سکتی
ہے۔ چونکہ روزمرہ یا کم و بیش روزمرہ میں ہمارے یہاں بہت ساری شاعری لکھی گئی
ہے، اس لیے ہمارے یہاں اس کی خاص اہمیت ہے۔ خاص کر اس لیے کہ اکثر لوگوں
نے روزمرہ کی ناطاقتی کو ہی اس کی خوبی سمجھا، اور اس کو "زبان کی شاعری" سے تعبیر کیا،
حالانکہ شاعری تو ایک ہی ہوتی ہے۔ زبان کی شاعری اور تصورات کی شاعری کی تفریق
مہمل ہے۔ وہ منظوم کلام جو ہمارے یہاں روزمرہ پر مبنی ہے، اس کا بڑا حصہ غیر شعر کے
ضمن میں آتا ہے۔ اگر میر نے بھی اسی زبان پر اکتفا کیا ہوتا جو زبان کی شاعری والوں
کے یہاں ملتی ہے تو وہ بھی مصحفی، جرأت، قائم اور یقین وغیرہ کی طرح درجہ دوم کے
شاعر ہوتے۔ میر روزمرہ کے یا زبان کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کی بڑائی اس بات میں
ہے کہ انھوں نے روزمرہ کو شاعری کی زبان میں بدل دیا، یعنی اس میں وہ قوتیں داخل

کیں جو جذباتی اور تصوراتی تفریقات کا احاطہ کر سکیں۔ لیکن زبان کی جڑیں پھر بھی روزمرہ ہی میں پیوست رہیں۔ انھوں نے ناممکن کو ممکن کر دکھایا، اور اس طرح کہ آج تک اس کا بدل نہ ہو سکا۔

یہاں اس بات کی بھی وضاحت ضروری ہے کہ اگرچہ روزمرہ میں شخص، ماحول اور عہد کے اعتبار سے تبدیلی ہوتی رہتی ہے، لیکن اس کی بنیادی ہیئت ہر زمانے میں ہوتی ہے۔ چاہے وہ مثالی اور خیالی ہی ہو۔ ممکن ہے میر کا روزمرہ جرأت اور انشا کے روزمرہ سے الگ رہا ہو۔ لیکن یہ تینوں ایک دوسرے کے روزمرہ کو روزمرہ کی ہی حیثیت سے تسلیم کرتے تھے۔ آج بھی میرا روزمرہ آپ سے مختلف ہو سکتا ہے۔ لیکن بنیادی صفات کی اشتراک کی وجہ سے ہم دونوں کو ایک دوسرے کی زبان سمجھ لینے اور اسے روزمرہ قرار دینے میں کوئی جھجک محسوس نہیں ہوتی۔ لہٰذا میر بھی اس مثالی اور خیالی روزمرہ کے دائرے میں ہیں۔ جو ان کے زمانے میں رائج تھا۔ یہ اور بات ہے کہ میر نے روزمرہ کی بنیاد پر اپنی شاعری کی زبان تعمیر کی، اور اس طرح شاعری کی زبان کے بارے میں بہت سے مفروضات کو بدلنے یا توڑنے کا عمل کیا۔

میر کے زمانے میں اردو میں ادبی اور علمی نثر کا وجود تھا۔ اس لیے ان کی زبان کا موازنہ نہ صرف شاعروں کی زبان سے ہو سکتا ہے اور ان کے کارنامے کی پوری عظمت کا احساس آسانی سے نہیں ہو سکتا۔ ادبی نثر سے میری مراد وہ نثر ہے جس میں تصوراتی اور جذباتی تفریقات قائم کرنے کی صلاحیت ہو۔ لیکن جس میں جذباتی تفریقات کا حصہ زیادہ ہو، تصوراتی تفریقات کا کم۔ انشا پردازانہ نثر اور بیشتر بیانیہ نثر اور تھوڑی بہت تنقید کی بھی نثر اس ضمن میں آتی ہے۔ اس ضمن میں روزمرہ کو بہت کم دخل ہوتا ہے۔ ادبی نثر معلوماتی بھی ہو سکتی ہے۔ علمی نثر میں تصوراتی تفریقات کا عمل زیادہ ہوتا ہے۔ جذباتی تفریقات کا کم اور روزمرہ اس میں تقریباً نہیں کے برابر دخیل ہوتا ہے۔ میر کے سامنے زبان کے وہی نمونے تھے جو شاعری میں دستیاب تھے۔ ممکن ہے "کربل کتھا" انھوں نے دیکھی ہو۔ لیکن اس میں دکنی اس قدر ان مل، بے جوڑ تھی کہ وہ نمونے کا کام نہ دے سکتی تھی۔ غالب کا زمانہ آتے آتے اردو میں ادبی نثر وجود میں آچکی تھی۔ یہ زیادہ تر داستانوں کی شکل میں تھی۔ اس میں شاعری

کی زبان کا التباس تھا۔ لیکن تہ داری نہ ہونے کی وجہ سے وہ شاعری میں بجنسہٖ کام نہ آ سکتی تھی۔ تھوڑی بہت علمی نثر بھی لکھی جا رہی تھی۔ اس میں تفریقات کو بیان کرنے کے لیے غیر فطری اردو کا استعمال نمایاں تھا۔ غالب کا مسئلہ یہ تھا کہ وہ ایسی زبان بنانا چاہتے تھے جو شاعری کی زبان ہو، یعنی جس میں علمی، ادبی دونوں طرح کی زبانوں کی ساری قوتیں ہوں اور کمزوریاں کوئی نہ ہوں یا کم سے کم ہوں۔ غالب اپنی کوشش میں بڑی حد تک کامیاب ہوئے اور ان کی زبان آئندہ کے تمام شعرا کے لیے ایسا آئیڈیل بن گئی جس کو حاصل کرنے کی سعی ہی ان شعرا کی زندگی کا حاصل ٹھہری۔ حسرت موہانی اور آرزو لکھنوی اور داغ اور آزاد انصاری اور عظمت اللہ خاں جیسے چھوٹے بڑے لوگوں نے ہزار زور مارا، یگانہ نے ہزار مونہہ ٹیڑھا کر کے گالیاں دیں، لیکن غالب جو زبان خلق کر گئے وہی اردو شاعری کی زبان رہی، اور آج تک ہے۔

سودا نے اپنے رسالے "سبیل ہدایت" پر جو دیباچہ لکھا تھا، وہ اس عہد کی ادبی نثر کا غالباً واحد نمونہ ہے، جس سے ہم واقف ہیں۔ سودا کی عبارت نثر کی شکل میں خاصی غیر فطری معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اس کا کوئی فقرہ ایسا نہیں جو سودا کی شاعری میں نہ کھپ سکے۔ انشا نے "دریائے لطافت" میں میر غضر غلینی کی جو گفتگو درج کی ہے وہ بہت فطری معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اس کے بہت کم فقرے ایسے ہیں جو میر کے کلام میں بجنسہٖ کھپ سکتے ہیں۔ اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ اس وقت کی مروج شعری زبان سے انحراف اور روزمرہ کو شاعری بنانے کا عمل میر نے سرانجام دیا، وہ غالب کے کارنامے سے کم وقیع نہ تھا۔ غالب کے زمانے میں کم سے کم اتنا تو تھا کہ زبان کے بہت سے نمونے موجود تھے۔ لہٰذا غالب کو قبول اور غور و خوض کے مواقع تومہیا تھے۔ میر کے سامنے تو ایک ہی نمونہ تھا، یعنی اس وقت کی شعری زبان، جس کی مثالیں سودا، اور تاباں وغیرہ کے یہاں ملتی ہیں۔ سودا کی زبان بیشتر ادبی تھی۔ اور تاباں وغیرہ کی زبان پر روزمرہ کا اثر زیادہ تھا۔ لہٰذا وہ زبان اپنی مروج شکل میں میر کے کام کی نہ تھی۔ سودا کی شاعرانہ حیثیت میر سے پہلے قائم ہو چکی تھی کیونکہ وہ میر سے کوئی دس سال بڑے تھے۔ درد البتہ تقریباً میر کے ہم عمر تھے۔ لیکن انھوں نے شاعری غالباً دیر میں شروع کی اور جو رنگ درد نے اختیار کیا وہ علی الآخر غالب کے کام آیا۔ میر کو سودا کا رنگ منظور نہ تھا کیونکہ ان کی

افتادِ طبع اور ذہنی ساخت سودا سے بہت مختلف تھی۔ اس لیے میر کو اپنا راستہ خود بنانا پڑا۔ ان کے سامنے کوئی نمونے نہ تھے۔ اس وجہ سے میر کا لسانی کارنامہ غالب کے کارنامے سے کم تر نہیں، بلکہ کچھ برتر ہی معلوم ہوتا ہے۔

میر کے بارے میں یہ غلط فہمی کہ وہ خالص زبان یا روزمرہ کے شاعر ہیں، کئی وجہوں سے عام ہوئی۔ اول تو یہ کہ میر اور ان کے عام معاصروں میں ایک طرح کی سطحی اور لازمی مماثلت تو ہے ہی، کیونکہ بہر حال ان سب شعرا کی بنیادی زبان مشترک تھی۔ دوسری بات یہ کہ میر کے بارے میں اس طرح کے واقعات مشہور ہوئے کہ انہوں نے کہا "میں وہ زبان لکھتا ہوں، جس کی سند جامع مسجد کی سیڑھیوں پر ملتی ہے۔" ظاہر ہے کہ محاورے اور تلفظ وغیرہ کی حد تک تو اس بیان پر اعتماد کرنا چاہیے۔ لیکن شعری زبان کے جوہر پر اس کا اطلاق غیر تنقیدی کارروائی ہے اور میر کی روح سے بے خبری کا پتہ دیتا ہے۔ پھر یہ کوئی ضروری نہیں کہ شاعر کو شعوری طور پر معلوم ہی ہو کہ وہ کیا کر رہا ہے۔ یا اگر معلوم بھی ہو تو وہ اس کا اظہار کر سکے یا کرنا چاہے۔ علاوہ بریں اپنی شاعری کے بارے میں شاعر کے بیانات کو اسی وقت معتبر ماننا چاہیے جب ان کی پشت پناہی اس کے کلام سے ہو سکتی ہو۔

لہٰذا میر عام معنی میں روزمرہ کے شاعر نہیں ہیں۔ انہوں نے روزمرہ کی زبان پر مبنی شاعری لکھی ہے۔ یہ عظیم کارنامہ ان سے یوں انجام پایا کہ انہوں نے کئی طرح کے لسانی اور شاعرانہ وسائل استعمال کیے اور اس ترکیب متناسب سے کہ ان کا مجموعہ بہترین صورت میں اپنی طرح کا بہترین شاعرانہ اظہار بن گیا۔ اس ترکیب و تناسب کا پتہ مشکل بھی ہے اور غیر ضروری بھی۔ غیر ضروری اس لیے کہ وہ قواعد کی NORMATIVE نہیں ہو سکتا۔ اگر ایسا ہو سکتا تو شاعری کا کھیل ہم آپ سب میر ہی کی طرح کھیل لیتے۔ لیکن ان لسانی اور شاعرانہ وسائل کی تفصیل حسب ذیل ہے۔

۱۔ میر نے استعارہ اور کنایہ بکثرت استعمال کیا۔ آئی۔ اے۔ رچرڈس نے بہت خوب لکھا ہے کہ جذبات کے نازک اور باریک پہلوؤں کا جب اظہار ہوگا تو بغیر استعارے کے نہ ہوگا۔ کلی اینتھ بروکس اس پر رائے زنی کرتے ہوتے لکھتا ہے کہ شاعروں کو مشابہتوں کا سہارا لازم ہے لیکن سب استعارے ایک ہی سطح پر نہیں

ہوتے نہ ہی ہر استعارہ ایک دوسرے کے ساتھ صفائی سے چپک سکتا ہے۔ استعاروں کی سطحیں آگے پیچھے، اوپر نیچے ہوتی رہتی ہیں اور تناقضات بلکہ تضادات کو راہ دیتی ہیں استعاروں کے اس عمل کو کلی اینتھ بروکس مستحسن قرار دیتے ہیں اور اسے قول محال اور طنز کا نام دیتا ہے۔ اپنی بعض تحریروں میں بروکس اس خیال کو بہت آگے لے گیا ہے یہاں تک کہ اس نے گرے کی نظم (جس کا ترجمہ ہمارے یہاں 'شام غریباں' کے نام سے نظم طبا طبائی نے کیا) میں بھی طنز کی کارفرمائی دیکھ لی ہے۔ لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بنیادی طور پر کلی اینتھ بروکس کا خیال بالکل درست ہے۔ میر کے استعاروں میں طنز اور قول محال کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ مغربی تنقید کنایہ کی اصطلاح سے بے خبر ہے، لیکن کنایہ بھی استعارے کی ایک شق ہے کیونکہ کنایہ کی تعریف یہ ہے کہ کسی معنیٰ کو براہ راست ادا نہ کیا جائے لیکن کوئی ایسا فقرہ یا لفظ کلام میں ہو جس سے اس معنیٰ پر دلالت ہو سکے۔ والٹر اونگ کا خیال ہے کہ سترہویں اور اٹھارہویں صدی میں انگریزی شاعری کو ریمس RAMUS کے اس نظریے سے بہت نقصان پہنچا کہ استعارہ محض تزئینی چیز ہے، شاعری کا جوہر نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ استعارے کے بارے میں بعض باریک بینیاں جو جدید مغربی مفکروں کو ہاتھ آئی ہیں، ہمارے قدیم نقادوں کی دسترس میں نہیں ہیں، لیکن ہمارے یہاں یہ خیال شروع ہی سے عام رہا ہے کہ استعارہ شاعری کا جوہر ہے، اس لیے استعارے کو صنعتوں کی فہرست میں نہیں رکھا گیا بلکہ اس کا مطالعہ علم بیان کے ضمن میں کیا گیا کہ استعارہ وہ طریقہ ہے جس کے ذریعے ہم ایک ہی معنیٰ کو کئی طریقے سے بیان کر سکتے ہیں۔ میر کا زمانہ آتے آتے استعارے کی حیثیت شاعری میں اس طرح ضم ہو گئی تھی کہ اس کا ذکر الگ سے بہت کم ہوتا تھا۔ لیکن ظاہر ہے کہ استعارہ ہر ایک کے بس کا روگ نہیں۔ ارسطو نے یوں ہی نہیں کہا تھا کہ استعارے پر قدرت ہونا سب صلاحیتوں سے بڑھ کر ہے۔ یہ نابغہ کی علامت ہے۔ کیونکہ استعاروں کو خوبی سے استعمال کرنے کی لیاقت مشابہتوں کو محسوس کر لینے کی قوت پر دلالت کرتی ہے۔"

۲۔ استعارہ فی نفسہٖ معنوی امکانات سے پُر ہوتا ہے، لیکن وہ استعارے جو کثرت استعمال کی بنا پر محاورہ یا علم زبان کا حصہ ہو جاتے ہیں، ان کے معنوی امکانات

ہمارے لیے بے کار ہوتے جاتے ہیں. کیونکہ اکثر ان کو صرف ایک ہی دو معنوی امکانات کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اور باقی امکانات معطل یا غیر کارگر رہتے ہیں. زبان چونکہ ایسے استعاروں سے بھری پڑی ہے، اس لیے شاعر نئے استعارے تلاش کرتا ہے، اور نئے پرانے دونوں طرح کے استعاروں کو مزید زور بھی دیتا ہے. میر نے یہ عمل مناسبت کے ذریعے انجام دیا. مناسبت الفاظ، یعنی الفاظ میں باہم مناسبت ہونا یا الفاظ کو معنیٰ (یعنی خیال) سے مناسبت ہونا، رعایت لفظی سے پیدا ہوتی ہے یا رعایت معنوی سے. رعایت معنوی اکثر براہ راست استعارہ ہوتی ہے. رعایتِ لفظی استعارے کا التباس پیدا کرتی ہے. (ملحوظ رہے کہ استعارے کا بنیادی عمل مشابہتوں کی دریافت ہے)

۳ــ رعایت چونکہ تلازمۂ خیال پیدا کرتی ہے، اس لیے جب وہ خالص استعارہ یا تشبیہ یا محاورے یا ضرب المثل کے ساتھ آتی ہے تو دوسرا استعارہ قائم ہوتا ہے. کیونکہ تشبیہ بھی استعارے کی طرف اشارہ کرتی ہے. محاورہ تو اصلاً استعارہ ہوتا ہی ہے اور ضرب المثل استعارے کی قائم مقام ہوتی ہے. رعایت کے ذریعے محاورہ اور ضرب المثل میں نئے معنوی امکانات بھی پیدا ہوتے ہیں.

۴ــ میر نے رعایت کو اکثر اس طرح بھی برتا ہے کہ اس کی وجہ سے شعر میں قولِ محال یا طنز یعنی IRONY کی جہت بھی پیدا ہو جاتی ہے.

۵ــ مناسبت پیدا کرنے کی خاطر میر نے رعایت کو کبھی کبھی یک سطحی انداز میں بھی برتا ہے کہ شعر میں کوئی ندرت تو پیدا ہو جائے. میر کے یہاں مناسبت کا التزام کثرت سے ہے کہ وہ غالب اور میر انیس کے ساتھ اردو میں رعایتوں کے سب سے بڑے شاعر ہیں. میر کی رعایتیں مختلف صنائع لفظی و معنوی کا احاطہ کرتی ہیں. مناسبت کی کثرت نے میر کی زبان کو بے انتہا چونچال، پر لطف، کثیر الاظہار، تازہ کار اور تہ دار بنا دیا ہے. میر کے کسی معاصر کو یہ امتیاز نصیب نہیں.

اوپر کی گفتگو میں جن نظریاتی مباحث اور اصولوں کی طرف اشارہ ہے، ان کا عملی ادراک میر اور ان کے معاصرین کو ضرور رہا ہوگا. لیکن ہمارے زمانے میں مباحث اور اصول بڑی حد تک بھلا دیئے گئے ہیں. اس فروگذاشت سے نقصان میر کا نہیں ہوا بلکہ ہمارا ہوا. کیونکہ ہم میر کی تحسین و تعیّن قدر کے بعض اہم ترین پہلوؤں سے بے بہرہ

رہ گئے۔ میں نے شرح میں جا بجا ان مناسبتوں اور رعایتوں کی تشریح کی ہے، جن سے میر کا کلام جگمگا رہا ہے۔ یہاں محض نمونے کے طور پر ایک دو مثالیں پیش کرتا ہوں اشعار کی تشریح نہ کروں گا، صرف استعارے اور مناسبت لفظی کے INTERACTION کے نتیجے میں ان اصولوں کی کارفرمائی دکھاؤں گا، جو میں نے اوپر بیان کیے ہیں۔ ملحوظ رہے کہ یہ غزل بڑی حد تک اس اسلوب کا نمونہ ہے جسے ہم لاعلمی کی بنا پر روزمرہ کا اسلوب کہتے ہیں۔ یہ زبان اس حد تک تو روزمرہ ہے کہ اس میں تصورات نہیں ہیں۔ لیکن اگر یہ محض روزمرہ ہوتی تو اس میں شاعری بہت کم ہوتی، اظہار خیال زیادہ ہوتا۔ یہ زبان شاعری کی زبان اس لیے بن گئی ہے کہ میر نے ان اصولوں پر عمل کیا ہے جو میں نے اوپر بیان کیے ہیں۔ دیوان سوم کی غزل ہے۔ میں چند اشعار پیش کرتا ہوں؎

دست و دامن جیب و آغوش اپنے اس لائق نہ تھے
پھول میں اس باغ خوبی سے جو لوں تو لوں کہاں

دوسرے مصرعے میں معمولی سا استعارہ ہے۔ دنیا کو "باغ خوبی" کہا ہے اور معشوقوں یا حسینوں کو "پھول"۔ لیکن "خوبی" کے معنی "معشوقی" بھی ہوتے ہیں۔ اس لیے "باغِ خوبی" دنیا کے بجائے کسی محفل یا جگہ کا استعارہ بھی بن جاتا ہے۔ پھر چونکہ معشوق کے جسم کو بھی باغ کہتے ہیں اور اس کے جسم کے مختلف حصوں کو "گل حسن" یا "پھول" کہا جاتا ہے اس لیے "باغِ خوبی" محض معشوق کا استعارہ بھی بن جاتا ہے۔ اب "پھول" کے معنی معشوق نہیں بلکہ معشوق کے جسم کا کوئی حصہ یا اس کے جسم کے کسی حصہ کا بوسہ بھی ہو سکتے ہیں۔ اس طرح باغِ خوبی اور پھول ایک معمولی استعارہ نہیں بلکہ ایک پیچیدہ استعارہ بن جاتے ہیں، جو ایک شخص یا ایک محفل یا ایک عالم کے مفہوم کو محیط ہیں۔

پہلے مصرعے میں پھول کی مناسبت سے "دست و دامن جیب و آغوش" کہا ہے کیونکہ پھول رکھنے کی یہی جگہیں ہوتی ہیں، دست اور دامن میں مناسبت ظاہر ہے کہ دامن کو ہاتھوں سے پکڑتے ہیں۔ اسی طرح جیب و آغوش میں بھی مناسبت ظاہر ہے کیونکہ گریبان سینے پر ہوتا ہے۔ اور آغوش میں لینے کے معنی ہیں سینے سے لگا کر بھینچنا۔ پھر دست و آغوش میں بھی مناسبت ہے۔ کیونکہ آغوش میں لیتے وقت ہاتھوں کو کام میں

لاتے ہیں۔ لہٰذا یہ جگہیں جو پھول رکھنے کے لیے مناسب ہیں، یوں ہی نہیں جمع کر دی گئی ہیں۔ ان میں آپس میں بھی مناسبت ہے۔ اب استعارہ دیکھیے، دست و دامن جیب و آغوش متکلم کی صلاحیت کا استعارہ ہے۔ صلاحیت روحانی بھی ہو سکتی ہے، اخلاقی بھی اور جسمانی بھی۔ دست اور آغوش کا تعلق براہ راست جسم سے ہے۔ اس لیے شعر میں جنسی تلازمہ قائم ہوتا ہے۔ اور دوسرے مصرعے کا باغ خوبی اس دنیا کا استعارہ نظر آتا ہے جس میں معشوق بھرے پڑے ہیں اور پھول معشوق کا استعارہ نظر آتا ہے یا باغ خوبی معشوق کا جسم اور پھول اس کے جسم کا حصہ یا جسم کے حصہ سے لمس یا بغل گیری کا استعارہ دکھائی دیتا ہے۔ لہٰذا دونوں مصرعوں میں جنسی مناسبت مستحکم ہو جاتی ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ باغ خوبی سے مراد روحانی تجربات یا معرفت ہو اور پھول سے مراد معرفت کا پھول ہو۔ دامن اور جیب کے الفاظ ان معنی سے مغائر نہیں ہیں۔ کیونکہ بنیادی لفظ پھول ہے' جو بظاہر باغ خوبی سے کم پر زور ہے، لیکن یہ بنیادی لفظ اس لیے ہے کہ پہلا مصرع تمام و کمال اس کی مناسبت سے کہا گیا ہے۔ اس مناسبت کا ایک فائدہ اور رہا کہ پہلے مصرع میں ٹھوس اور مرئی چیزوں کا ذکر ہے۔ یعنی دست و دامن، جیب و آغوش' اس وجہ سے جنسی تلازمہ تو مستحکم ہوا ہی ہے شعر میں تجریدی کی جگہ تجسیم آگئی ہے۔ اگر مناسبت کا خیال نہ ہوتا تو دل، جان، روح وغیرہ قسم کے الفاظ رکھ سکتے تھے۔ پھر شعر تجریدی ہو جاتا اور ہاتھ، دامن، آغوش میں بھر لینے کے انسانی اور فوری عمل کی گنجائش نہ رہتی۔ اس وقت انسانی اور فوری تاثر کی بنا پر شوق کی EAGERNESS اور URGENCY بہت خوبی سے آگئی ہے۔ اگر آنکھ وغیرہ قسم کا لفظ رکھتے تو لفظ کے جنسی تلازمے سے ہاتھ دھونا پڑتا۔ اب لفظ 'کہاں' پر غور کیجیے۔ یہ دو معنی رکھتا ہے "کہاں" بمعنی "کس جگہ" یعنی ہاتھ، جیب، دامن، آغوش جو جگہیں مناسب تھیں وہ تو اس لائق نہ نکلیں۔ اب میں ان پھولوں کو کس جگہ لوں۔ "کہاں" کے دوسرے معنی استفہام انکاری کے ہیں کہ میں پھول کو نہیں لے سکتا۔ اب پھول کے ابہام کا ایک اور پہلو دیکھیے کئی جگہوں کا ذکر کرنے سے یہ ابہام پیدا ہوتا ہے کہ پھول صیغۂ واحد میں نہیں بلکہ صیغۂ جمع میں ہے۔ یعنی متکلم بہت سے پھولوں کا خواہاں ہے اور ایک کو بھی حاصل کرنے کا اہل نہیں ہے۔

سیر کی رنگیں بیاضِ باغ کی ہم نے بہت
سرو کا مصرع کہاں وہ قامتِ موزوں کہاں

سرو کو قامتِ یار سے تشبیہہ دیتے ہیں۔ کیوں کہ قامتِ یار کو "موزوں" بھی کہتے ہیں اور مصرع بھی "موزوں" کہلاتا ہے، اس لیے سرو کے لیے مصرع کا استعارہ رکھا ہے جو بہت نادر نہیں، لیکن دلچسپ ہے۔ اب یہاں سے مناسبت کا کھیل شروع ہوتا ہے۔ سرو چونکہ مصرع ہے اور سرو باغ میں ہوتا ہے۔ اس لیے باغ کو "بیاض" کہا اور چونکہ مصرعے کی ایک صفت رنگین بھی ہوتی ہے اور باغ بھی رنگوں سے بھرا ہوتا ہے۔ اس لیے باغ کو رنگین بیاض" کہا۔ کیونکہ یہ مناسبت دونوں طرف جاتی ہے لیکن "بیاض" کے معنی "سفیدی" بھی ہوتے ہیں۔ اس طرح رنگین بیاض میں قول محال پیدا ہو گیا۔ (یعنی رنگین سفیدی) اور آگے دیکھیے باغ کی مناسبت سے "سیر" ہے جو سامنے کی مناسبت ہے۔ لیکن سرو کو پا بہ زنجیر کہتے ہیں۔ اس لیے پا بہ زنجیر کو دیکھنے کے لیے سیر کرنے جانے میں ایک لطیف طنزیہ تناؤ بھی ہے۔ "سیر" اور "سرو" ایک ہی خاندان کے لفظ معلوم ہوتے ہیں۔ حالانکہ ایسا ہے نہیں۔ لیکن اس شبہے کی بنا پر سرو کے سیر کرنے میں ایک نیا لطف محسوس ہوتا ہے۔ مناسبت کا لحاظ نہ ہوتا تو سیر کی جگہ کوئی اور لفظ مثلاً "گشت" رکھ دیتے تو کوئی ہرج نہ محسوس ہوتا۔ پھر معشوق کو سرو رواں بھی کہتے ہیں۔ اس طرح "سیر" اور معشوق کے قامتِ موزوں میں بھی ایک مناسبت پیدا ہو گئی۔ "سیر" اور "کہاں" میں مناسبت ظاہر ہے۔

باؤ کے گھوڑے پہ تھے اس باغ کے ساکن سوار
اب کہاں فرہاد و شیریں خسرو و گلگوں کہاں

باؤ کے گھوڑے پر سوار ہونا کے معنی ہیں "بہت مغرور ہونا" میر نے محاورے کو دوبارہ استعارہ بنا دیا ہے۔ کیونکہ اس شعر میں اس محاورے کے معنی یہ بھی ہیں کہ اس باغ کے رہنے والے بہت جلدی میں تھے۔ "ساکن" کے معنی ہیں "رہنے والا" لیکن ٹھہرے ہوتے کو بھی "ساکن" کہتے ہیں۔ اس طرح "ساکن" اور "سوار" اور خاص کر اس سوار میں جو ہوا کے گھوڑے پر بھی سوار ہو، قولِ محال کا لطف پیدا کر رہے ہیں۔ (ساکن سوار) "ساکن" بمعنی "رہنے والا" میں ایک طنزیہ تناؤ بھی ہے۔ کیونکہ اگر وہ لوگ "رہنے والے"

(یعنی "ٹھہرنے والے" ۔ "قائم رہنے والے") تھے تو پھر اتنی جلدی غائب کیسے ہو گئے؟ طنزیہ تناؤ کی ایک جہت یہ بھی ہے کہ وہ لوگ تھے تو رہنے والے، لیکن عجیب رہنے والے تھے کہ ہوا کے گھوڑے پر سوار تھے۔ فرہاد و شیریں میں مناسبت ظاہر ہے۔ لیکن گھوڑے شیریں اور گلگوں میں بھی مناسبت ہے۔ کیونکہ شیریں کے گھوڑے کا نام گلگوں تھا۔ باغ اور گلگوں کی مناسبت ظاہر ہے۔ خسرو اور گلگوں میں بھی مناسبت ہے۔ کیونکہ بادشاہ کے ہاتھ میں اکثر پھول دکھایا جاتا ہے جو تری و شادابی اور لطافت کی علامت ہے۔ بادشاہ کے چہرے پر عزت اور وقار کی سرخی بھی ہوتی ہے۔ لہٰذا گلگوں یوں بھی مناسب ہے۔ لیکن فرہاد و شیریں کو ایک طرف رکھنے میں بھی ایک طنزیہ جہت ہے۔ "اب کہاں فرہاد و شیریں" ۔ یعنی فرہاد و شیریں جہاں بھی ہیں، ایک ساتھ ہیں — خسرو گلگوں کہاں' یعنی خسرو ان سے الگ ہے۔ فرہاد و شیریں کو ایک نحوی اکائی اور 'خسرو' "گلگوں" کو دوسری نحوی اکائی کے طور پر باندھنے کی وجہ سے معنی کی یہ نئی شکل پیدا ہو گئی۔

ان مختصر مثالوں سے یہ بات واضح ہو گئی ہو گی کہ میر کی کثیر المعنویت اور تہ داری اور زبان کا نیا پن استعارے اور رعایت کے بغیر ممکن نہ ہوتا۔ اور خالی خولی روزمرہ میں ان صفات کا گزر نہیں۔ میر کے اسلوب کو سادہ اور سریع الفہم کہنا اور ان کے ابہام، ان کی پیچیدگی، کثیر المعنویت اور غیر معمولی زور بیان کو نظر انداز کرنا نہ صرف میر بلکہ تمام اردو شاعری کے ساتھ بڑی زیادتی ہے۔ جو شعر میں نے اوپر درج کیے ان میں کوئی چیز ایسی نہیں، جس کو مضمون کے لحاظ سے غیر معمولی کہا جاتے۔ میر کی ساری آفاقیت اسی میں ہے کہ وہ عام باتوں کو بھی انکشاف کا درجہ بخش دیتے ہیں اور یہ ان کے اسلوب کا کرشمہ ہے۔ میر کی کائناتی المناکی اور زندگی کے درد و غم میں غوطہ لگانے اور انسانی عظمت اور شش جہت کے اسرار کا سراغ لگانے کی تعریف میں صفحے کے صفحے سیاہ کرنے والے یہ بھول جاتے ہیں کہ بات گہری ہو یا ہلکی، اسے شاعری بننے کے لیے کچھ شرطیں درکار ہوتی ہیں۔ فلسفیانہ مضامین میں تھوڑا بہت زور تو میاں فانی بھی پیدا کر لیتے ہیں۔ بڑا شاعر وہ ہے جو معمولی معمولی حقیقتوں کو بھی اس طرح پیش کرے کہ ایک حقیقت کے چار چار پہلو بیک وقت نظر آئیں اور

شعر کے الفاظ آپس میں اس طرح گتھے ہوئے ہوں کہ جیسے ان میں برقی مقناطیسی دائرہ ELECTRO MAGNETIC FIELD قائم ہوگیا ہو۔

استعارہ اور مناسبت کے اصولوں کی اس مختصر وضاحت کے بعد میں میر کی زبان کی بعض دوسری خصوصیات کی طرف مراجعت کرتا ہوں۔

٦۔ میر نے فارسی کے نادر الفاظ اور فقرے نسبتاً کم مانوس الفاظ اور فقرے بکثرت استعمال کیے ہیں۔ انہوں نے عربی کے غریب الاستعمال الفاظ اور تراکیب اور عربی کے ایسے الفاظ جو غزل میں شاذ ہی دکھائی دیتے ہیں، وہ بھی خوب استعمال کیے ہیں۔ عربی الفاظ و تراکیب کے استعمال کا یہ فن غالب بھی ٹھیک سے نہ برت سکے۔ میر کا عالم یہ ہے کہ ان کی کم غزلیں ایسی ہوں گی، جن میں کم سے کم ایک نادر فقرہ یا لفظ یا اصطلاح اور چھ سات نسبتاً کم مانوس الفاظ یا فقرے نہ استعمال ہوتے ہوں۔ عربی کے فقرے اور تراکیب اقبال کے بعد میر کے یہاں سب شاعروں سے زیادہ نکلیں گے۔ ذوق اور مومن کو بھی عربی سے شغف تھا۔ خاص کر ذوق نے قرآن و حدیث سے خاصا استفادہ کیا ہے ان دونوں کی عربیت (شاعری میں استعمال کی حد تک) غالب سے زیادہ لیکن میر سے کم تھی۔ میر کے کلام میں روانی اس قدر ہے کہ کوئی لفظ یا فقرہ بے جگہ نہیں معلوم ہوتا۔ یہ خاصیت ذوق میں بھی ہے۔ لیکن میر کے یہاں عربی اس طرح کھپ گئی ہے کہ اکثر لوگوں کو اس کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ میں چند مثالیں ادھر سے نقل کرتا ہوں۔

ایسا موتیٰ ہے زندۂ جاوید
رفتۂ یار متقاتب آئی ہے

(دیوان دوم)

"موتیٰ" بمعنی "مرنے والا" یہ لفظ اس قدر نادر ہے کہ اچھے اچھوں نے اس کو "موتی" پڑھا ہے۔

کچھ کم ہے ہولنا کی صحرائے عاشقی کی
شیروں کو اس جگہ پہ ہوتا ہے قشعریرہ

(دیوان دوم)

"قشعریرہ" میر کو اتنا پسند تھا اور یہ لفظ ہے بھی غضب کا، کہ اسے دیوان دوم

میں ایک بار اور "شکار نامۂ دوم" میں بھی استعمال کیا ہے۔

وصل کی دولت گئی ہوں تنگ نقر ہجر میں
یا الٰہی فضل کر یہ حور بعد الکور ہے

(دیوان پنجم)

"حور بعد الکور" بمعنی "زیادتی کے بعد کمی"۔ اس کا جواب بھی میر ہی کے پاس ہے

کیوں کر تو میری آنکھ سے ہو دل تلک گیا
یہ بحر موج خیز تو عسر العبور تھا

(دیوان اول)

سرشکِ سرخ کو جاتا ہوں جو پیتے ہر دم
لہو کا پیاسا علی الاتصال اپنا ہوں

(دیوان اول)

منعم کا گھر تمادیِ ایام میں بنا
سو آپ ایک رات ہی واں میہماں رہا

(دیوان ششم)

شیخ ہو دشمن زن رقاص
کیوں نہ القاص لایحب الناص

(دیوان اول)

شرم آتی ہے پوچھتے اودھر
خط ہوا شوق سے ترسل سا

(دیوان دوم)

"ترسل" کے معنی عام لغات میں نہیں ملتے۔ مندرجہ ذیل الفاظ عام طور پر غزل کے باہر سمجھے جاتے ہیں :-

(انتفاع) کچھ ضرر عائد ہوا میدی ہی اور
ورنہ اس سے سب کو پہنچا انتفاع

(دیوان سوم)

(مستحیل) ہیں مستحیل خاک سے اجزائے نوخطاں
کیا سہل ہے زمیں سے نکلنا نبات کا

(مستہلک) مستہلک اس کے عشق کے جانیں ہیں قدر مرگ
عیسیٰ وخضر کو ہے مزا کب وفات کا

(دیوان دوم)

(لیت ولعل) جان تو یاں ہے گرم رفتن لیت ولعل واں ویسی ہے
کیا کیا مجھ کو جنوں آتا ہے اس لڑکے کے بہانوں پر

(دیوان دوم)

علاوہ بریں میر نے عربی کے الفاظ عربی معنی میں استعمال کیے ہیں، مثلاً "زخم غائر" (گہرا زخم)، تجرید (اکیلاپن)، تفرج (کھلنا)، صلح (معاہدہ)، کفایت (کافی)، صمد (بے نیاز — یہ لفظ اردو میں صرف اللہ کے نام کے طور پر مستعمل ہے)، متصل (مسلسل، بے وقفہ)، متاثر (اثر کرنے والا) وغیرہ۔

عربی الفاظ اور فقروں کے گراں نہ معلوم ہونے کی ایک وجہ شاید یہ ہے کہ میر نے ایسے الفاظ کو اکثر خوش طبعی کے ماحول میں صرف کیا ہے۔ میں نے صرف چند شعر نقل کیے ہیں اور وہ بھی ایسے جن میں عربی لفظ یا فقرہ بہت ہی نامانوس قسم کا ہے۔ ورنہ متوسط درجہ کے نامانوس عربی الفاظ یا ایسے عربی الفاظ جو عام طور پر غزل میں استعمال نہیں ہوتے، میر کے یہاں کثیر تعداد میں ہیں۔ فارسی الفاظ اور فقروں کی تعداد عربی سے کئی گنا زیادہ ہے۔ ان میں سے بعض تو اس قدر نادر ہیں کہ پہلی نظر میں وہ مہمل معلوم ہوتے ہیں۔ فارسی کی مثالیں میں یہاں درج نہیں کر رہا ہوں۔ کیونکہ بہت سے اشعار شرح یا انتخاب میں آ گئے ہیں۔

۷— فارسی سے اس شغف کے باوجود میر کے کلام کی عام فضا غالب سے بالکل مختلف ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب کا تخیل بہت تجریدی ہے۔ ان کے اکثر فارسی الفاظ و تراکیب تجریدی اور غیر مرئی تصورات واشیاء کا اظہار کرتے ہیں۔ اس لیے غالب کی فضا بہت اجنبی معلوم ہوتی ہے ۔۔

باوجودیک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں

اس طرح کا مصرعہ تو میر کے یہاں بھی مل جائے گا۔ کیونکہ "یک جہاں ہنگامہ" اور "پیدائی" میں تجرید سے زیادہ تجسیم کا رنگ ہے۔ مثلاً میر کا مصرع ہے ؎

یا در بازِ بیاباں یا درِ میخانہ تھا

اس میں غالب کے مصرعے کی کیفیت ہے۔ لیکن غالب کا دوسرا مصرع ؎

ہیں چراغانِ شبستانِ دلِ پروانہ ہم

سراسر تجریدی ہے۔ کیونکہ پہلے تو پروانے کا دل فرض کیجیے، جو غیر مرئی ہے، پھر اس کا دل شبستاں تصور میں لائیے، جو غیر مرئی ہے، پھر اس شبستاں میں چراغاں کو تصور میں لائیے، جو اور بھی زیادہ خیالی ہے۔ استعارے کی ندرت اور پیکر کی بصری چمک نے شعر کو غیر معمولی طور پر حسین بنا دیا ہے۔ ورنہ اس کے اجزا کو الگ الگ کیجیے اور پھر ان کی تجرید پر غور کیجیے تو تعجب نہیں کہ شعر بالکل غیر حقیقی دکھائی دے۔ غالب کے یہاں اکثر فارسیت اس درجے کی یا اس سے بھی آگے کی ہے۔ کیونکہ اس شعر میں لسانی الجھاؤ نہیں ہے جبکہ غالب اکثر لسانی الجھاؤ پیدا کر دیتے ہیں۔ لیکن ایسا نہیں کہ میر اس طرح کا تاثر پیدا کرنے سے بالکل عاری ہوں، جو غالب کا خاصہ ہے۔ مثلاً دیوان اول کا جو مصرع میں نے اوپر نقل کیا۔ اسی غزل کا ایک شعر ہے ؎

شب فروغِ حسن کا باعث ہوا تھا حسن دوست
شمع کا جلوہ غبارِ دیدۂ پروانہ تھا

اس شعر کو غالب کے دیوان میں ملا دیجیے تو کسی کو شک نہ ہوگا کہ یہ غالب کا شعر نہیں ہے۔ پروانے کی آنکھ غیر مرئی ہے۔ پھر اس میں غبار فرض کیجیے، جو خیالی ہے۔ پھر شمع کے جلوے کو اس غبار سے تعبیر کیجیے، جو تصوراتی ہے۔ لہٰذا غالب کا تجریدی رنگ میر کے یہاں ناپید نہیں۔ اگر غالب پر بیدل کا اثر نہ ہوتا تو ہم کہہ سکتے تھے کہ میر کے تجریدی اشعار سے بھی غالب نے استفادہ کیا ہوگا۔ لیکن چونکہ عام طور پر میر کا تخیل ٹھوس اور مرئی اشیا سے کھیلتا ہے اس لیے ان کی فارسیت غالب سے مختلف طرح کی ہے۔ یہ بات ملحوظ رہے کہ اردو کے بیشتر تصوراتی اور تجریدی الفاظ فارسی الاصل ہیں۔ اس لیے غالب کی فارسیت ان کی تجریدیت کے لیے سونے پر سہاگہ بن گئی۔

••

میرؔ اور غالبؔ

آج ہم غالب کی عظمت کے قائل اور اس کے اردو کے مایۂ ناز شاعر ہونے پر متفق ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ خود غالب کا اپنے متعلق کیا خیال تھا؟ اور انھوں نے اردو شاعری میں اپنا کیا مقام متعین کیا تھا!

وہ اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں کہتے تھے۔ اردو ان کی مادری زبان تھی اور فارسی اکتسابی ــ دوسرے لفظوں میں اردو میں وہ اہلِ زبان تھے اور فارسی میں زباں داں۔ اپنے فارسی دیوان سے متعلق ان کا یہ دعویٰ ہمارے علم میں ہے ؎

تا زدیوانم کہ سرمستِ سخن خواہد شدن
ایں مے از قحطِ خریداری کہن خواہد شدن
کوکبم را در عدم اوجِ قبول بودہ است
شہرتِ شعرم بگیتی بعدِ من خواہد شدن

ایک اور جگہ کہتے ہیں کہ اگر شاعری کوئی دین ہوتی تو میرے فارسی دیوان کو اس دین کی الہامی کتاب ہونے کا شرف حاصل ہوتا، یعنی یہ اس کا صحیفۂ شریعت قرار پاتا

غالبؔ! اگر ایں فنِ سخن دیں بودے
آں دین را ایزدی کتاب ایں بودے

افسوس کہ اگرچہ ان کی موت پر ۱۱۴ برس گزر چکے ہیں، آج تک ان کی یہ پیش گوئی پوری نہیں ہوئی۔ ہندوستان میں فارسی اپنے آخری دموں پر ہے، ایران خود اپنے کلاسیکی شعرا کو طاقِ نسیاں پر رکھنے پر تلا ہوا ہے، تا بغالب چہ رسد! لیکن یہ کسر ان کے اردو دیوان نے پوری کر دی، جسے وہ شروع میں اپنے لیے "باعثِ ننگ" اور اپنے "نخلستانِ فرہنگ کا برگِ دژم" کہتے رہتے تھے، لیکن رفتہ رفتہ انھوں نے اردو کو بھی اپنی زبان تسلیم کر لیا

تھا. زین العابدین خاں عارف کو مخاطب کرتے ہوتے لکھتے ہیں:

جاوداں باش اے کہ در گیتی
سخنت عمر جاودانِ منست
اے کہ میراث خوارِ من باشی
اندر اردو کہ آں زبانِ منست
از معانی زمبدءِ فیاض،
باد آنِ تو، ہرچہ آنِ منست

یہاں ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ اپنی اردو شاعری کے بارے میں ان کا کیا دعویٰ تھا!
اگرچہ بالکل ابتدا میں ان کی ایک آدھ فارسی غزل کا بھی سراغ ملتا ہے[1] لیکن یہ
یہ کہ انہیں شروع میں اردو ہی سے مزاولت رہی اور وہ مدتوں اسی زبان میں کہتے رہے۔
فارسی کی طرف ان کی پوری توجہ سفرِ کلکتہ کے دوران میں ہوئی[2] کیونکہ اس سفر میں بیشتر
مقامات پر ان کی ملاقات ایسے اصحاب سے ہوئی، جو فارسی کے عالم اور فارسی شعر کے پارکھ
تھے. خاص طور پر کلکتہ میں جہاں ان کا تقریباً ڈیڑھ برس تک قیام رہا۔

انہوں نے آگرے کے زمانے میں اردو میں بیدل کے انداز کے شعر کہنا شروع
کیے. اس وقت ان کی عمر یہی دس گیارہ برس کی ہوگی. آٹھ دس برس میں تقریباً دو ہزار شعر
کا دیوان تیار ہو گیا. لکھتے ہیں[3]

"قبلہ، ابتدائے فکرِ سخن میں بیدل و اسیر و شوکت کے طرز پر
ریختہ لکھتا تھا. چنانچہ ایک غزل کا مقطع یہ تھا:

طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنا اسداللہ خاں قیامت ہے

۱۵ برس کی عمر سے ۲۵ برس کی عمر تک مضامینِ خیالی لکھا کیا. دس برس
میں بڑا دیوان جمع ہو گیا. آخر جب تمیز آئی، تو اس دیوان کو رد کیا، اوراق

---

[1] : یادگارِ غالب (مرتبہ: مالک رام)، ۱۲۱
[2] دیکھیے دیباچہ "گلِ رعنا" (مرتبہ مالک رام)، ۲۴ — ۲۸
[3] خطوطِ غالب (مرتبہ: غلام رسول مہر)، ۲- ۲۸۵ — ۲۸۶

یک قلم چاک کیے۔ دس پندرہ شعر واسطے نمونہ کے دیوان حال میں
رہنے دیئے۔"

کسی بارہ تیرہ برس کے صاحبزادے کی بساط ہی کیا ہوتی ہے! پس غالب کی میدانِ شعر میں یہ جولانیاں — سب کے کان کھڑے ہو گئے۔ اگر آپ یہ پیش نظر رکھیں کہ اس دور میں درس و تدریس کا معیار کتنا بلند تھا۔ خاص طور پر شعر گوئی کے لیے زبان پر قدرت اور فن میں مہارت کے لیے کیا کیا ہفتخواں طے کرنے نہیں پڑتے تھے۔ اور یہاں یہ صورتِ حال تھی کہ گویا غالب کے ابھی دودھ کے دانت بھی نہیں ٹوٹے تھے۔ ان کی مکتبی تعلیم ختم نہیں ہوئی تھی، کسی استاد سے انہوں نے مشورہ تک نہیں کیا تھا، اور وہ شعر کہنے لگے — اور وہ بھی فارسی کے مسلم الثبوت اساتذہ — بیدلؔ اور شوکتؔ اور اسیرؔ — کے رنگ میں۔ اگر اس پر ان کے بزرگوں اور جاننے والوں نے حیرت کا اظہار کیا تو اس میں تعجب کی کیا بات ہے! غالبؔ ابھی آگرے ہی میں مقیم تھے اور مستقلاً نقل مکان کرکے دہلی نہیں آئے تھے چنانچہ نواب حسام الدین حیدر خاں بہادر نے ان کے اس زمانے کا کچھ کلام لے جاکر لکھنؤ میں اپنے استاد میر تقی میر کی خدمت میں پیش کر دیا۔ کہ حضرت دس بارہ برس کا ایک لڑکا اس طرح کے شعر کہتا ہے۔ اشعار دیکھ کر میرؔ نے کہا[1]

"اگر اس لڑکے کو کوئی کامل استاد مل گیا، اور اس نے اس کو سیدھے راستے پر ڈال دیا تو لاجواب شاعر بن جائے گا ورنہ مہمل بکنے لگے گا۔"

میر کی وفات ۲۰ دسمبر ۱۸۱۰ء کو ہوئی۔ ظاہر ہے کہ نواب حسام الدین حیدر خان نے غالب کا کلام میر کو اس سے پہلے ہی دکھایا ہوگا، جس پر انہوں نے اس رائے کا اظہار کیا۔ غالب کی ولادت ۲۷ دسمبر ۱۷۹۷ء کی ہے۔ گویا جب میر نے ان سے متعلق یہ پیش گوئی کی ہے تو ان کی عمر کسی صورت میں بھی بارہ ساڑھے بارہ برس سے زیادہ کی نہیں ہوسکتی۔

آج تک غالبؔ کے اردو کلام کا جو قدیم ترین مجموعہ دستیاب ہوا ہے، وہ خود ان کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے، اور اس کے خاتمہ کی تاریخ ۱۱ جون ۱۸۱۶ء ہے۔ گویا جب وہ اس دیوان کی کتابت سے فارغ ہوتے ہیں تو ان کی عمر ۱۸ برس سے کچھ اوپر تھی۔

---

[1] یادگار غالب (مرتبہ: مالک رام) ۱۲۳

جیسا کہ کہہ چکا ہوں، بیدل کے تتبع کے باعث ان کا ابتدائی رجحان مشکل گوئی کی طرف تھا۔ ان کے اس دیوان کا ایک ایک شعر ان کے اس دور کے شوقِ مضمون آفرینی وجدت طرازی کا غماز ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ بسا اوقات واقعی کوہ کندن وکاہِ برآوردن کا مضمون ہو گیا ہے۔ لیکن اس زمانے میں بھی انہیں اپنی برتری اور اہمیت کا پورا احساس تھا۔ جب ان کے ملنے والوں نے ان کی مشکل گوئی کی شکایت کرتے ہوتے، ان سے سلیس زبان میں کہنے کی فرمائش کی تو چمک کے ان کے بارے میں کہا:

مشکل ہے زبس کلام میرا، اے دل
ہوتے ہیں ملول اس کو سن کر جاہل
آسان کہنے کی، کرتے ہیں فرمایش
گویم مشکل، وگرنہ گویم، مشکل

بعد کو کسی نے اشارہ کیا، یا شاید خود خیال آیا ہو کہ اپنے نکتہ چینوں اور معترضوں کو "جاہل" کہنا ٹھیک نہیں، تو انہوں نے مصرع بدل کر اسے یوں کر دیا:

سن سن کے اسے سخنورانِ کامل

لیکن اس سے مخالفین کی کب تسکین ہوتی تھی۔ ان کی یورش جوں کی توں قائم رہی، بلکہ اس کی لے کچھ اور تیز ہو گئی۔

اس اثنا میں وہ ۱۵-۱۶ برس کی عمر میں آگرہ چھوڑ کر دلّی آچکے تھے وہ یہاں اپنا دیوان بھی ساتھ لاتے۔ اور اپنی طرزِ سخن بھی۔ پہلے اگر لوگوں نے ان پر دبی زبان سے اعتراض کیا تھا تو یہاں مشاعرے کی بھری محفل میں کھلم کھلا لے دے ہونے لگی۔ اس پر انہوں نے جل کر جواب دیا:

نہ ستایش کی تمنا، نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی، نہ سہی

لیکن مروّت کے مارے انہوں نے کسی کو "جاہل" کی جگہ "کامل" کہہ دیا ہو، یہ الگ بات ہے۔ ورنہ سچ یہی کہ وہ معاصرین کا تو کیا ذکر، اپنے آپ کو جملہ شعرائے اردو سے برتر سمجھتے تھے۔ اس میں استثناء صرف میر کا ہے۔ میر کو ضرور اپنے برابر کا شاعر سمجھتے تھے اپنی استادی کا دعویٰ کرتے ہوتے کہتے ہیں:

ریختے کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں ، اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا

یہاں صراحت سے میرؔ کی استادی کا اعتراف بلکہ اقرار کیا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے اپنی استادی کا دعویٰ کیا ہے۔

ایک دوسری جگہ میرؔ کے کلام کی تعریف میں کہتے ہیں :۔

میرؔ کے شعر کا احوال کہوں کیا غالبؔ
جس کا دیوان کم از گلشن کشمیر نہیں

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے کلامِ میرؔ کا بالاستیعاب مطالعہ کیا تھا۔ اس کا ثبوت ایک اور طرح بھی ملتا ہے۔ غالباً انہوں نے میرؔ کا انتخاب کیا تھا یا کم از کم اس میں ان کا بڑا ہاتھ تھا۔ یہ انتخاب اسی زمانے میں چھپا تھا۔ یہ نسخہ بہت نادر ہے۔ اور شاید بہت کم لوگوں کے علم میں بھی یہ بات ہو کہ غالبؔ نے میرؔ کا انتخاب کیا تھا۔ یہ میرؔ کا سب سے پہلا انتخاب تھا اور اکمل المطابع ٗ دلی میں چھپا تھا۔ اس کا ایک نسخہ میرے ذخیرے میں تھا، جو افسوس کہ میری دوسری کتابوں کے ساتھ تقسیم ملک کے موقع پر لاہور میں رہ گیا۔ اس کا ذکر میرزا نے میاں داد خاں سیاحؔ کے نام ایک خط میں بھی کیا ہے۔

دوسری جگہ میرؔ سے اپنی عقیدت کا اظہار اور بھی صراحت سے کیا ہے۔ ناسخؔ کے مصرعے کو تضمین کرتے ہوتے لکھتے ہیں :

غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقولِ ناسخؔ
آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میرؔ نہیں

میرؔ کی تعریف وہ اپنی مجلسوں میں بھی کرتے رہتے تھے۔ ایسی ہی ایک صحبت کا لطیفہ ہے کہ غالبؔ نے میرؔ کی تعریف کی۔ اس کے برخلاف ذوقؔ نے، جو اس مجلس میں موجود تھے، سوداؔ کو میرؔ پر ترجیح دی۔ اس پر میرزا نے ان سے کہا۔ میں تو تم کو "میری" سمجھتا تھا۔ مگر آج معلوم ہوا کہ آپ "سودائی" ہیں۔[1]

---

[1] : یادگارِ غالب (ترجمہ : مالک رام) ۸۰

یہاں سودائی کے نشتر کی تیزی کا مزہ ذوق ہی نے نہیں حاضرین نے بھی لیا ہوگا، اور غور کیجیے تو یہاں "سودائی" کا لفظ انہوں نے "بے بہرہ" کے مرادف استعمال کیا ہے۔ یعنی جو شخص میر کی شاعری کا معتقد اور معترف نہیں وہ نہ صرف مذاق سلیم سے "بے بہرہ" ہے بلکہ "سودائی" ہے۔

انہوں نے اپنے بعض پیشرووں اور ہم عصروں کے شعر تو کبھی کبھی پسند کیے ہیں اور ان کی داد بھی دی ہے۔ مثلاً قائم، سودا، میر، مومن بلکہ داغ کا بھی ایک شعر لکھ کر ان کی تعریف کی ہے۔ ان کے معاصرین میں دو شاعر ممتاز تھے۔ ایک ذوق دوسرے مومن۔ ذوق کے بارے میں ان کی جو رائے تھی، وہ اس واقعے سے معلوم ہوتی ہے، جو حالی نے روایت کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ایک روز مرزا کسی کے ساتھ بیٹھے شطرنج کھیل رہے تھے کہ کسی نے ذوق کا یہ شعر پڑھا:

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

مرزا کے کان میں بھی اس کی بھنک پڑ گئی۔ فوراً شطرنج چھوڑ دی اور پوچھا یہ کس کا شعر ہے؟ جب بتایا گیا کہ ذوق کا، تو بہت متعجب ہوئے۔ تعجب اس بات کا تھا کہ ذوق بھلا شعر کہنا کیا جانیں۔ حیرت ہے کہ ایسا اچھا شعر انہوں نے کیسے کہا۔ مومن کے پورے دیوان میں سے بھی انہیں ایک شعر پسند آیا:

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

مومن ان کے دوست تھے۔ دونوں لمبے زمانے تک ایک دوسرے کے یار اور ہمراز رہے۔ مومن کی وفات پر ایک خط میں لکھتے ہیں[1]:

"سنا ہوگا تم نے کہ مومن خاں مر گئے۔ آج اون کو مرے ہوئے دسواں دن ہے۔ دیکھو بھائی، ہمارے بچے مرے جاتے ہیں، ہمارے ہم عمر مرے جاتے ہیں، قافلہ چلا جاتا ہے اور ہم پا در رکاب

---

[1] خطوط غالب (مالک رام): ۱۱۷ (بنام منشی نبی بخش حقیر)

بیٹھے ہیں ۔ مومن خاں میرا ہم عصر تھا، اور یار بھی تھا۔ بیالیس تینتالیس
برس ہوئے، یعنی چودہ چودہ پندرہ پندرہ برس کی میری اور
اوس مرحوم کی عمر تھی کہ مجھ میں اوس میں ربط پیدا ہوا۔ اس عرصہ میں
کبھی کسی طرح کا رنج و ملال درمیان نہیں آیا۔ حضرت، چالیس چالیس
برس کا دشمن بھی پیدا نہیں ہوتا۔ دوست تو کہاں ہاتھ آتا ہے"۔ا

یہاں تک ان کے ساتھ اپنے ذاتی تعلقات کا ذکر کیا ہے۔ یعنی یہ رائے
حکیم مومن خاں سے متعلق ہے۔ آخر میں مومن شاعر کے بارے میں بھی دو جملے لکھے
ہیں:-

"یہ شخص بھی اپنی وضع کا اچھا کہنے والا تھا، طبیعت اوس کی معنی
آفرین تھی۔"

یہ زیادہ سے زیادہ تعریف ہے، جو انہوں نے کسی ہمعصر کی کی ہے۔ بلکہ حقیقت
یہ ہے کہ انہوں نے کسی اور کے بارے میں کچھ کہا ہی نہیں اور وہ کہہ بھی نہیں سکتے تھے
کیونکہ وہ کسی کو درخورِ اعتنا ہی نہیں سمجھتے تھے۔

پس ان کی رائے اپنے متعلق یہ تھی کہ میں اردو کا سب سے بڑا شاعر ہوں۔ صرف
ایک میر ایسا ہے، جسے میں اپنے برابر کا استاد تسلیم کرتا ہوں۔

میں آخر میں ایک غلط فہمی کا ازالہ کر لینا چاہتا ہوں:-

ہمارے بہت سے نقادوں نے اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ غالب نے اپنے
آخری دور میں میر کے تتبع میں آسان زبان میں کہنا شروع کیا' اور آج غالب کی
شہرت اور مقبولیت جن آسان غزلوں پر مبنی ہے وہ اسی دور کا کلام ہے۔

اس رائے کے تمام اجزا' غلط فہمی یا قلتِ مطالعہ اور فقدانِ تدبر کا نتیجہ
ہیں۔ اول تو یہی غلط ہے کہ میر کا تمام کلام سلیس اور سہل زبان میں ہے۔ میر کے
غزلیات کے چھ دیوانوں میں ہر طرح کا رطب و یابس ہے۔ ان کے ہاں مشکل اور فارسی
کی بھاری بھرکم ترکیبوں کی بھی کمی نہیں ہے۔ پس یہ کہنا کہ غالب نے آسان غزلیں میر
کے تتبع میں کہیں، ٹھیک نہیں۔ لیکن زیادہ بنیادی بات یہ ہے کہ غالب کی بیشتر
آسان غزلیں، جن سے اس کے اتباعِ میر پر استدلال کیا جاتا ہے' وہ ۱۸۲۸ء سے

پیشتر کا کلام ہے۔ میں نے "گلِ رعنا" کے دیباچے میں اس پر تفصیل سے گفتگو کی ہے۔[1] اور ۳۵ ایسی غزلوں کی نشاندہی کی ہے، جن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ میر کے رنگ میں ہیں۔ یہ تمام کلام اردو دیوانِ غالب کے نسخۂ شیرانی کی کتابت سے پہلے کا ہے، اور جیسا کہ اصحابِ نظر کے علم میں ہے، نسخۂ شیرانی کی کتابت غالب کے سفرِ کلکتہ یعنی ۱۸۲۶ء سے پہلے مکمل ہو چکی تھی۔ گویا غالب کا یہ کلام ان کی تیس برس کی عمر سے پہلے کا ہے۔ پس کسی کا یہ کہنا کہ غالب آسان زبان لکھنے پر قادر نہیں تھے، یا انہوں نے مشکل گوئی کی روش میر کی تقلید اور نقل میں ترک کی، نہ صرف صحت و صداقت سے انحراف ہے، بلکہ غالب کی صلاحیتوں کے استخفاف کے بھی مترادف ہے۔

■■

مارچ ۱۹۵۴ء

---

[1] دیباچہ "گلِ رعنا"، (مرتبہ: مالک رام)، ۳۷ — ۴۰

شمیم حنفی

غالب اور نشاۃ ثانیہ

تحقیق و تنقید کی رائج الوقت انڈسٹریز میں غالب ایک نہایت ممتاز مقام رکھتے ہیں۔ ان کے مداحوں کا حلقہ بہت وسیع اور رنگا رنگ ہے۔ دانشوروں اور نقادوں سے لے کر سیاسی مقررین، صنعت کاروں، فلم بینوں تک بھانت بھانت کا آدمی یہ دعویٰ کرتا ہے کہ غالب اس کے پسندیدہ شاعر ہیں۔ یہ دیکھ کر خوشی ہوتی ہے۔ اس بے حد و حساب پسندیدگی کے اسباب پر غور کریں تو افسوس بھی ہوتا ہے۔ میر، غالب، اقبال، انیس، پریم چند سب کے ساتھ یہ المیہ پیش آیا کہ انہیں بالعموم غلط اسباب کی بنا پر چاہا گیا۔ گویا کہ لوگوں کو فی الواقع یہ اصحاب نہیں بلکہ ان کے تئیں اپنی پسندیدگی کے اسباب عزیز ہیں۔ غالب کے معاملے میں یہ اسباب ثریا کی آواز اور غالب کی مے نوشی سے لے کر ان تفلسف تصوف تک کچھ بھی ہو سکتے ہیں۔ ہمارا دھیان اس امر پر کم ہی جاتا ہے کہ کوئی شخصیت مستند بن جاتے تو مظلوم بھی ہو جاتی ہے۔ ہر جہت اور اسی کے ساتھ ساتھ عام شہرت سے بہرہ ور ہو تو ہر کس و ناکس کا تختۂ مشق بھی بنتی رہتی ہے۔ ہم اس فریب میں مبتلا رہتے ہیں کہ اس شخصیت کے واسطے سے ہماری نگاہ ایک نئے جہانِ معنیٰ تک پہنچ رہی ہے، جبکہ بیشتر صورتوں میں ہوتا یہ ہے کہ ہم اپنے من چاہے تصورات اور تعصبات کی ڈور اس شخصیت کے گرد پھیلاتے جاتے ہیں، یہاں تک کہ ایک جال تیار ہو جاتا ہے۔ ادب کا عالم اور نقاد، تلاش کے اس موڑ پر خود کو مطمئن پاتا ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ اس نے جس منطق کا بیڑا اٹھایا تھا وہ بالآخر بار آور ہوئی۔

غالب کی شخصیت اس لحاظ سے خاصی فیض رساں رہی ہے۔ انہوں نے نہ جانے کتنوں کو سرخرو کیا۔ یہاں تک کہ علم الاعداد اور نجوم و کیمیا کے ماہرین کو بھی۔ میں اتنا کم ظرف نہیں کہ علم و آگہی کے عزت داروں کی ہنسی اڑاؤں۔ اتنی بات تو میری

سمجھ میں بھی آجاتی ہے کہ ہر مشقت کی عطا کردہ بصیرت ہمیں حیات و کائنات کے کسی نہ کسی رمز کی خبر ضرور دیتی ہے۔ وہ بصیرت بھی جس کا سرچشمہ ایک نوع کی بے خبری رہی ہو۔ غالب کے سلسلے میں بھی مختلف علوم کے ماہرین اگر اپنے اپنے نتائج تک ہمیں لے جانا چاہتے ہیں تو یہ کچھ نامناسب بات نہیں۔ ہر ایک کو اپنی اپنی ریاضت کا قرض چکانا ہوتا ہے۔ مجھے بے کلی ہوتی ہے تو یہ سوچ کر کہ ان ریاضتوں اور مہارتوں کے حقوق کی ادائیگی کے چکر میں ہم اصل سچائی سے دور تو نہیں ہو گئے۔ ظاہر ہے کہ خوشبو کی لہریں جریب سے نہیں ناپی جاتیں۔

غالب اپنی شخصیت اور ذہن کے اعتبار سے بلا کے مرد آزاد تھے۔ انہیں اپنی آزادہ روی اور آزادہ طبعی کا غرور بھی تھا۔ یہ آزادگی غالب کا خمیر بھی تھی، ان کا ضمیر بھی۔ اس کا تحفظ وہ اپنے شعور اور جبلت دونوں کی سطح پر کرتے رہے۔ اس کوشش اور کھینچ تان میں خود غالب پر کیا بیت گئی، یہ جاننے کے لیے ہمیں غالب کے سوچے سمجھے بیانات سے زیادہ ان کے فطری اور بے ساختہ اظہار پر تکیہ کرنا ہوگا۔ غالب کی تخلیقی شخصیت جس قدر پیچیدہ اور اسرار آمیز تھی، ان کا عام انسانی وجود اتنا ہی واشگاف اور آزمودہ کار۔ ایسی آزمودہ کاری ہاتھ آجائے تو دنیا داری کے تمام دروازے خود بخود کھلتے چلے جاتے ہیں۔ غالب نے یہ بات نہ اپنے آپ سے چھپائی نہ غیروں سے۔ وہ جانتے تھے کہ یہ ایک ادنیٰ قسم کی کمزوری ہے۔ مگر اس کمزوری کی طاقت کا گیان بھی رکھتے تھے۔ اسی لیے زندگی کے ایک کارکشا وسیلے کی صورت اپنی کمزوری کو برتنے میں غالب کبھی جھجکے نہیں۔

ہمارا سامنا اسی نقطے پر انیسویں صدی کی نشاۃ ثانیہ میں گھرے اس غالب سے ہوتا ہے جسے بعض اہل علم وجدان کے بجائے ذہن کا شاعر سمجھتے ہیں۔ فکری بیداری اور سائنسی عقلیت کے عشاق اسے نشاۃ ثانیہ کا نقیب کہتے نہیں تھکتے۔ ایسوں کا خیال ہے کہ غالب کا شعور جن عناصر سے مالا مال تھا وہ سب کے سب ایک نئے ذہنی ماحول کے پروردہ تھے۔ اسی ماحول نے غالب کو اپنی روایت کی قید سے رہا کیا۔ اور انہیں ایک نئی روایت کا ترجمان بنایا۔ یہ روایت تھی حیات و کائنات کے مسلمہ اور معروف زاویوں پر ایک سوالیہ نشان قائم کرنے کی، اور ظواہر سے آگے بڑھ کر موجودات کی

ماہیت پر فلسفیانہ غور و خوض کی۔ اس خیال سے یہ تاثر خواہ مخواہ برآمد ہوتا ہے کہ ہم مشرقیوں کے یہاں نشاۃ ثانیہ سے پہلے اس انداز سے دنیا کو دیکھنے اور سمجھنے کا کوئی چلن عام نہیں تھا۔ اہل یورپ کی اصطلاح میں یہ صدی AGE OF REASON یا عہد عقلیت تھی کہ اس کا ظہور اٹھارہویں صدی کی روشن خیالی AGE OF ENLIGHTENMENT کے بطن سے ہوا تھا۔ خود غالب کے بعض فرمودات بھی اس مفروضے کو کمک پہنچاتے ہیں۔ خاص کر سر سید کی فرمائش پر آئین اکبری سے متعلق غالب کی تقریظ۔ اس تقریظ کا لب و لہجہ ایسا ہے گویا غالب سر سید کی ذہنی تربیت کا فرض انجام دے رہے ہیں اور انہیں یہ بتا رہے ہیں کہ تبدیلی کو قبول نہ کرنا حقیقت سے انکار کے مترادف ہے۔ تغیر و ترقی کے اس دور میں جب زخمے کے بغیر ساز سے آواز پیدا ہو رہی ہے، حروف پرندوں کی طرح گرم پرواز ہیں، تیل کے چراغ دکھائی نہیں دیتے، مگر شہر کا شہر روشن ہے۔ یہ فیض ہے مردم ہشیار ہیں کے کاروبار کا، پھر بھلا مردہ پروری کیوں کر مبارک ہو سکتی ہے۔ امر لائق توجہ ہے کہ جب کبھی غالب اپنے زمانے کے مصلحین کی سطح پر آئین روزگار کا ذکر کرتے ہیں تو ان کا لہجہ خاصہ مکتبی اور مربیانہ ہو جاتا ہے۔ اس رویے کی ایک فرسودہ مثال غالب کا وہ شعر[1] ہے جو اپنی عمومیت زدگی کے سبب ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ یہاں غالب فرزند آزر کے حوالے سے صاحب نظری اور دین بزرگاں کی چپقلش کا ذکر تقریباً اسی مربیانہ لہجے میں کرتے ہیں۔ بزرگی کا احترام بھی جوشش پند میں دب کر رہ جاتا ہے۔ اصل میں تبدیلی کی شہادت اتنی مضبوط ہے کہ اسے جھٹلانا آسان نہیں۔ مگر یہ شہادت جتنی مضبوط ہے اتنی ہی عامیانہ بھی ہے۔ کلکتہ کے قیام میں غالب نے تار برقی، اسٹیمر اور نئے فیشن کی عورتوں اور صاف ستھرے سبزہ زار تک آئین روزگار کی تبدیلی کے بہت سے نشان دیکھے تھے۔ ہو سکتا ہے کہ اس تجربے نے غالب کو واقعی اس حد تک متاثر کیا ہو کہ ذرا دیر کے لیے ماضی کے سارے رنگ ان کی نظر میں پھیکے پڑ

---

[1] با من میا دیر اے پدر فرزند آذر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش نکرد

گئے ہوں۔ لیکن یہاں یہ بات بھی ذہن میں رکھنی چاہیے کہ غالب نے یہ سفر کسی تخلیقی تجربے کی دریافت کے لیے نہیں کیا تھا۔ انہیں گورنر جنرل باجلاس کونسل کی خدمت میں اپنی پنشن کی وضاحت پیش کرنی تھی۔ غالب نے اسٹرلنگ صاحب، سکریٹری گورنمنٹ ہند کی مدح میں قصیدہ بھی لکھا تھا۔ اس امید کے ساتھ کہ فیصلہ ان کے حق میں ہوگا۔ بعضے غالب شناسوں کا یہ خیال ہے کہ کلکتہ کا یہ سفر غالب کے لیے ایک نئی فکری واردات بن گیا۔ مجھے اسی لیے مبالغہ آمیز محسوس ہوتا ہے۔ غالب کے اشعار اور مکاتیب میں اس واردات کا جہاں تہاں اظہار یا تو مصلحت کوشی کا نتیجہ ہے یا زیادہ سے زیادہ ایک وقتی ارتعاش۔

یہ صحیح ہے کہ کلکتہ ہندوستان کی تہذیبی نشاۃ ثانیہ کا پہلا اہم مرکز تھا۔ یہ بھی صحیح ہے کہ دھیرے دھیرے جو ذہنی بیداری ملک بھر میں عام ہو رہی تھی اس کی بنیادیں بنگال جاگرن ہی نے فراہم کی تھیں۔ لیکن کلکتے میں غالب نے زندگی اور فکر کے جن اسالیب میں جس تبدیلی کا تماشا دیکھا، اس کی حیثیت غالب ہی نہیں، باقی ماندہ ہندوستان کے لیے بھی ایک اطلاع کی نہیں تھی۔ یہ کچھ تو غالب گلی قاسم جان کی ایک ڈیوڑھی میں بیٹھے بیٹھے بھی جان سکتے تھے۔ ان کا یہ بیان کہ:

> "... ہندو مسلمان، جو اہلِ ہند، اگلے فتنہ و فساد سے بچے رہے ہیں اور اس کے وبا اور قحط کے دکھ سہے ہیں وہ اپنی سلامتی و صحت پر خدا کا شکر بجا لائیں۔ نیا، پاکیزہ اناج کھائیں ...... ریل گاڑی کی صنعت کو دیکھیں، تار بجلی میں پیام کے پہنچنے کی سرعت کو دیکھیں مدرسوں کی رونق اور رواج علم کی کثرت ملاحظہ فرمائیں۔ حکام کی مہربانیاں اپنی نسبت ملاحظہ فرمائیں۔.... ملک سراسر بے خس و خار ہو گیا ہے۔ قلمروِ ہند نمونۂ گلزار ہو گیا ہے۔ بہشت اور بے کنٹھ جو مرنے کے بعد متصور تھا، اب زندگی میں موجود ہے۔ وہ احمق ہے، وہ ناقدردان ہے جو انگریزی عمل داری سے ناخوشنود ہے۔"

۱۸۶۲ء میں سامنے آیا۔ مگر اس سے پہلے اور اس کے بعد بھی غالب نے بارہا اس قسم کے مضامین باندھے تھے۔ یہ بیانات بنیادی طور پر سیاسی ہیں۔ رہبرانِ قوم بھی انتخاب

یا ریفرنڈم کے موقعوں پر ایسی باتیں کچھ اسی انداز میں کہتے ہیں۔ علم کے جوش اور اپنی ذہانت کے سہارے آپ ان بیانات تہہ سے چاہے جتنی سنجیدہ بصیرت ڈھونڈ نکالیں۔ ان کی اپنی سنجیدگی ہمیشہ مشتبہ رہے گی۔ غالب ولایتی شراب کے دلدادہ تھے۔ اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ ولایتی فکر اور دانش وحکمت کے سامنے سب کچھ بھلا بیٹھیں۔ کلچر نیا ہو یا پرانا، پروگرام بنا کر پیدا کیا جائے گا تو اس کی بنیادیں ہمیشہ کمزور رہیں گی۔ یہی وہ رمز تھا جسے نئی تعلیمی پالیسی کا نفاذ کرتے وقت لارڈ میکالے بھی سمجھ نہ سکے۔ ورنہ بنگال جاگرن کی کہانی بنکم چندر چٹرجی اور رابندر ناتھ ٹیگور پر ختم نہ ہوئی ہوتی۔ اسی طرح غالب نے بجلی کے بلب کی تعریف جی کھول کر کی۔ اس واسطے بھی کہ اس سے حکمراں مغربیوں کی مدح میں ایک برجستہ گریز کی راہ روشن ہوتی تھی۔ مگر اپنے شب چراغ سے ان کی دل بستگی بدستور جاری رہی۔ اسے کھونے کا مطلب تھا آپ اپنے کو کھو دینا۔ یہ واقعہ بے سبب تو نہیں کہ غالب کی بصیرت کا سفر ان کے بہترین تخلیقی لمحات میں ہمیشہ جذبہ کی سطح سے شروع ہوتا ہے۔ اس سفر میں توانائی کی جو لہر ان کا ساتھ دیتی ہے وہ ایک داخلی توانائی کی لہر ہے۔ البتہ غالب اپنے جذبے کی تنظیم اس ہوشیاری کے ساتھ اور ایک ایسے مدلل اور منطقی اصول کے مطابق کرتے ہیں کہ جذبہ آگہی میں منتقل ہو جاتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ جذبے اور آگہی میں کسی ٹکراؤ کی صورت پیدا نہیں ہوتی۔ نتیجتاً دونوں باہم شیر وشکر ہو جاتے ہیں، اور ایک دوسرے کے وجود کی گواہی دیتے ہیں۔

پھر ایک بات اور ہے غالب کے یہاں جذبہ اپنے بے مثال ضبط اور تنظیم کے سبب اگر عقلیت کے آہنگ کو جنم دیتا ہے تو اسی کے ساتھ ساتھ اپنے استعاراتی اور غیر رسمی اظہار کی وساطت سے ایک انوکھی جادوئی فضا اور تخلیقی جذب کی تشکیل کا سبب بھی بنتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب اپنی جبلّت اور اپنی حیات دونوں کے جبر سے آگاہ ہیں اور بیک وقت دونوں کے مطالبے پورے کرنا چاہتے ہیں۔

بلاشبہ ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کی خدمات بہت وسیع تھیں۔ ہمارے برطانوی حکمراں بقول مارکس تاریخ کے غیر شعوری اوزار تھے۔ جہاں انہوں نے ریل گاڑی بنائی وہیں بھول چوک میں ایسے حقائق کی تعمیر بھی کر گئے جن کا نتیجہ خود ان کے حق میں خراب

نکلا۔ مثال کے طور پر انگریزوں نے چھاپہ خانوں کو اس لیے ترقی دی تھی کہ تبلیغی لٹریچر کی اشاعت میں آسانی ہو، مگر ہوا یہ کہ اسی بہانے ہماری علاقائی زبانوں کو بھی پنپنے کا موقع مل گیا۔ جہاں انگریزاور انگریزیت کے قصیدے چھپے وہیں بنکم بابو کے آنند مٹھ اور بھارتیندو کے بھارت درشن کی اشاعت بھی ہوگئی۔ اتنا ضرور ہے کہ اختلاف، انحراف اور بغاوت کے رویّوں کو قدم جمانے کے لیے زمین کچھ دیر سے ملی۔ شروع میں تو یہ حال دیکھا گیا کہ اس نشاۃ ثانیہ کے معمارِ اول راجہ رام موہن رائے تک کو کمپنی بہادر کی معمولی سی رواداری بھی گراں گزری۔ انگریزوں کے اس اقدام پر وہ معترض ہوتے کہ تعلیم کے میدان میں ذہین اور قابل یورپین اساتذہ پر ساری توجہ صرف کرنے کے بجائے تھوڑی بہت رقم سنسکرت اور عربی کی بحالی پر بھی صرف کردی جائے۔ یہ واقعہ ۱۸۱۳ء کا ہے، جب لال قلعہ کے دربار سے اردو بازار تک مغلوں کی سطوت وشکوہ کا چراغ ابھی ایک دم خاموش نہیں ہوا تھا۔ مغلوں کی ابتری اور انگریزوں کے اقتدار میں اضافہ ہوا تو سرسید، راجہ رام موہن رائے سے بھی دس ہاتھ آگے پہنچ گئے۔ انہوں نے بقول خود بلا مبالغہ سچے دل سے یہ اعتراف کیا کہ :

"... تمام ہندوستانیوں کو، اعلیٰ سے لے کر ادنیٰ تک، امیر سے لے کر غریب تک، عالم فاضل سے لے کر جاہل تک، انگریزوں کی تعلیم وتربیت اور شائستگی کے مقابلے میں درحقیقت ایسی ہی نسبت ہے جیسی نہایت لائق اور خوبصورت آدمی کے سامنے نہایت میلے کچیلے جانور کو...."

سرسید کے قومی درد، ان کی خدمات اور خلوص کے آگے ہم آج بھی سر جھکاتے ہوتے ہیں۔ مگر اس تمام کاروبارِ نفع میں چھپے ہوتے نقصان کو نہ سمجھنا بھی بڑی بدتوفیقی کی بات ہوگی۔ یہ رائے سرسید نے اس مغرور اور ضدی قوم کے بارے میں قائم کی تھی جو آج بھی میز کرسی اور چھری کانٹے کے مقابلے میں اپنا دسترخوان بچھاتے ہوتے فخر کا احساس کرتی ہے۔ ایلیٹ کے اس قول کی معنویت کہ جب کوئی تہذیب خرابی سے دوچار ہوتی ہے تو سب سے پہلے اس کا دسترخوان اٹھتا ہے۔ آج کے فاتح

اسٹار کلچر اور فٹ پاتھ پر چھولے بٹھورے کی یورش کے باوجود ابھی ختم نہیں ہوئی۔

موڈرن کلکتہ کو غالب نے بہشت اور ریکلینڈ کی مثال جس نظر سے دیکھا تھا، اب اس کے ایک اور زاویے پر دھیان دیجیے۔ اسی سفر میں بنارس کے چند روز کے قیام کے تاثرات چراغِ دیر کے واسطے سے ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ ہزاروں سال کے ہندی تمدن کا یہ مرکز جو عبادت خانۂ ناقوسیاں ہے، کعبۂ ہندوستان بھی ہے۔ مذہبی تقدس کے دائرے میں گھرا ہوا یہ شہر جہاں گنگا کی دودھیا لہروں میں عقیدت مندوں کے سڈول بدن جھل جھل کر رہے ہیں، ایک بہشتِ خرم و فردوس معمور ہے ــــ غالب دعا کرتے ہیں کہ اللہ اُسے بری نظر سے بچائے۔ خود کلکتہ میں رہتے ہوئے غالب کو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگی تھی کہ یہ شہر بے مثال مادی کمال کے ساتھ ساتھ روحانی زوال اور ابتذال کی علامت بھی ہے۔ دنیا داری کے آداب اختیار کیے بغیر یہاں زندگی بسر کرنا محال ہے۔ (ساقی بزمِ آگہی سے مکالمہ)

گویا کہ ایک مسلسل کش مکش تھی، جس نے مغل رئیس زادے کو نئے ذہنی اور تہذیبی معاشرے کے عطیات سے انکار اور اقرار دونوں کی راہ دکھائی۔ اس کش مکش میں غالب خرابی کے ایک اعصاب شکن تجربے سے دوچار ہوتے۔ بھلا ہوا کہ انہوں نے اپنے اضطراب کی ایک منطق بھی دریافت کر لی۔ اسی اضطراب سے نمٹنے کا ایک وسیلہ غالب کا تصوف بھی ہے، جس سے کہیں وہ ایک حربے کا کام لیتے ہیں کہیں پناہ گاہ کا۔ جذبے کو عقل اور منطق کے مراحل سے گزرنے کا میلان غالب کے یہاں اتنا شدید ہے کہ وہ روحانی اور مابعد الطبیعاتی تجربوں کی دلیل بھی مادی اور معروضی تجربوں میں ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ نشاۃ ثانیہ کا پہلا اور آخری سبق یہ تھا کہ جو معاشرہ اس کی سرپرستی میں بن رہا ہے اس پر اخلاقی تفکر کے سماجی معیار اور عقلیت کی بالادستی مسلم ہے۔ اس میلان کے مفسروں نے عقلیت کا جو مفہوم وضع کیا تھا وہ ان کے اخلاقی تصور کی طرح محدود بھی تھا اور ناقص بھی۔ فوری اور مادی مقاصد کا تابع ہونے کی وجہ سے عقلیت کا یہ تصور ہم مشرقیوں کی ساکھی کا ساتھ بس اسی حد تک دے سکا جب تک ہمارے مصلحین کو یہ یاد کرنے کی مہلت نہیں ملی کہ مغرب کے زیرنگیں نہیں ہے تو مشرق۔ میکلے صاحب جس ہندوستانی کلچر کو خرافات کا پشتارہ

کہتے تھے، اس کا ظہور بہرحال ہماری ہی صدیوں پرانی دانش کی تہہ سے ہوا ہے۔ اپنی روایات، روحانی اقدار اور اسالیبِ فکر کا کمبل ہم اُتار پھینکیں تو بھی یہ کمبل ہمیں نہیں چھوڑے گا۔ معاشرے کی تبدیلی کے ساتھ ذہن کی تبدیلی ناگزیر ہے۔ لیکن انسانی وجود محض ذہن نہیں ہوتا۔ ایسا ہوتا تو ہمارے فنی اور تخلیقی اور تہذیبی اظہار کے تمام سانچے کب کے ٹوٹ پھوٹ چکے ہوتے۔ سر سے پیر تک دماغ بننے کے بعد آدمی ایک تجرید میں منتقل ہو جاتا ہے اور محسوسات و مدرکات کے معاملے میں خاصا غبی۔ تجزیہ کار عقل اس دو دھاری تلوار کی طرح ہے جو دوسروں پر وار کرنے سے پہلے خود اپنے خالق پر حملہ آور ہوتی ہے۔ یقین نہ آئے تو بیسویں صدی میں منطقی اثبات پسندوں کا حشر دیکھیے۔ اس کی معیت میں اچھا بھلا آدمی جس احساسِ تفاخر کا شکار ہوتا ہے اس کی سزا دوسروں کو دینے سے پہلے آدمی اپنے آپ کو دیتا ہے۔ انسانی معاملات میں اس پر ایک عجیب بے حسی طاری ہو جاتی ہے اور وہ برابر کی سطح پر زندگی سے آنکھیں چار کرنے کے لائق نہیں رہ جاتا۔

'ابرِ گہربار' میں عقل کی ثنا و ستائش غالب نے بڑے پُرجوش طریقے سے کی ہے۔ عقل گھپ اندھیرے میں جلتا ہوا چراغ ہے۔ عقل سرچشمۂ حیات ہے۔ یونانیوں کی شبستاں میں اُجالا اسی چراغ سے ہوا۔ روحانیوں کی صبح اسی کے دم سے روشن ہے۔ عالمِ وجود کا اندھیرا اسی نے دور کیا۔ شعر ہو کہ موسیقی، ہر خزانے کی کنجی عقل ہی کے پاس ہے۔ عقل نے ہی بصیرت کی راہ درست کی ہے اور موجودات کا سارا قصہ ترتیب دیا ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ عقل سے مراد یہاں وہ درّیہ بہا نہیں ہے جو انگریز اپنے ساتھ لاتے تھے۔ علاوہ ازیں عقل کی کامرانیوں کا بیان غالب اگر اسی نکتے پر ختم کر دیتے تو بات ادھوری رہ جاتی۔ غالب اس سے آگے بھی جاتے ہیں۔ اور اب جن اسرار سے پردہ اٹھاتے ہیں، وہیں سے ان کا راستہ نشاۃ ثانیہ کی مقبول بارگاہ عقلیت کے راستے سے الگ ہو جاتا ہے۔ یہاں اس عقلیت کی جانب اشارہ مقصود ہے جو یورپی نشاۃ ثانیہ کی چار سو برس پرانی روایت کے دورِ انحطاط میں ہم تک پہنچی، وہ بھی اس طرح کہ انگریزوں کی سیاسی اور اقتصادی برتری کا سایہ اس کے سر پہ تھا، اور اس کا سابقہ اب جن انسانوں سے پڑا وہ ایک محکوم قوم کے

افراد تھے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ کچھ کم انسان تھے۔ ایک تو محکوم، دوسرے حاجت مند۔ انتخاب کی آزادی سے بڑی حد تک محروم۔ غالب کی تخلیقی شخصیت اگر بہت توانا اور ان کے احساسات بہت بیدار نہ ہوتے تو وہ بھی کسی نہ کسی گلّے میں شامل ہو گئے ہوتے۔ انہیں سنبھالا دیا ان کی انا نے، جو زخموں سے چور تھی، مگر مغرور تھی۔ ہزیمتیں اٹھانے کے باوجود ہار ماننے پر تیار نہ ہوتی۔ دنیاداری کے داؤ پیچ سے آگاہی رکھتے ہوتے بھی غالب کی حیثیت اپنے معاشرے میں ایک OUTSIDER کی رہی۔ یہی وجہ ہے کہ بعض اوقات عامیانہ باتیں کرنے کے بعد بھی غالب اپنی اشرافیت اور انفرادیت کا بھرم بناتے رکھتے ہیں۔ ہجوم بے چہرگاں میں دور سے بھی پہچانے جاتے ہیں۔ ان کی مجروح انا کا سفر کمی اجتماعی تجربوں اور تصورات کی تائید و تصدیق کے باوجود تنہائی کا سفر ہے۔

غالب کی بصیرت ایک ایسے فرد کی بصیرت تھی جو آپ اپنے سے برسرِ پیکار رہا، برگشتگی، بے حصولی اور بے مرکزیت کی ایک کیفیت اس کے ساتھ رہی۔ اسی لیے غالب کی بصیرت تحریک نہ بن سکی۔ اس کے برعکس سرسید کی بصیرت ایک آسودہ ذہن اور تاریخ کے محفوظ و معین اور مرکز جو دھارے میں شامل ایک پیدائشی قائد کی بصیرت تھی۔ غالب کی بصیرت اس دور میں بہتوں کے لیے ناقابلِ فہم تھی۔ سرسید کی بصیرت تحریک اسی لیے بن گئی کہ اُسے اپنی تلاش کے ہر مرحلے کا علم تھا۔ اپنے سفر کے عواقب سے وہ آگاہ بھی تھی، اور ان پر قانع بھی۔ کسی نے کہا ہے کہ تاریخ اپنی بیرونی ساخت اور سرشت کے اعتبار سے ایک طرح کی نثر ہوتی ہے۔ واضح، دو ٹوک، مدلّل اور ابہام سے عاری۔ یہاں غالب کی فکر کا پورا نظام ہی تخلیقی اور شاعرانہ ہے۔ تاریخ کی طرف بھی ان کا رویہ مکمل ایجاب کا نہیں۔ ایجاب کا حق انہوں نے اپنے پاس رکھا۔ موجودات کی بابت تشکیک، تجسس اور استفسار ان کی فطرت کے عناصر تھے۔ کیا، کیوں اور کیسے کا ایک سلسلہ ہے جو ختم ہونے میں نہیں آتا۔ اور اس جانکاہ موڑ پر (۱۸۵۷ء) جب ان کے سوالات خود ان کی نظر میں بے اثر ہو جاتے ہیں تو غالب چپ چاپ شاعری ہی سے ہاتھ کھینچ لیتے ہیں۔ یہ واقعہ محض اتفاقی نہیں ہے کہ مغلیہ حکومت کے خاتمے اور انگریزی اقتدار کے باضابطہ اعلان کے ساتھ ہی غالب شعر گوئی سے کم و بیش

تاتب ہو گئے۔ نئے مادی اور ثقافتی ماحول کی نثریت نے ہماری قومی تاریخ کو جو کچھ بھی دیا ہو، شاعر غالب بہرحال خسارے میں رہا۔ چنانچہ عقل کی کرشمہ سازیوں کا راگ الاپتے الاپتے غالب ابر گہربار کے اختتامیے میں بھی اچانک الوہیت کے مسائل پر رواں ہو گئے تھے۔ عقل کے توسط سے تاریخ کی فتوحات کا قصہ اب وہاں جا پہنچا جہاں سے ہزیمتوں کی روداد شروع ہوتی ہے۔ غم خضرِ راہ بن جاتا ہے۔ اب جس شب چراغ کی روشنی میں غالب رہا سہا سفر طے کرتے ہیں وہ بے روغن ہے، پھر بھی روشن ہے کہ غم کی تب وتاب نے اُسے جلادی ہے۔

به دانش غم آموزگارِ من است
خزانِ عزیزاں بہارِ من است
چراغے کہ بے روغن افسرد و ختم
دلے بود کز تابِ غم سوختم
زیزداں غم آمد دل افروزِ من
چراغِ شب و اخترِ روزِ من

پیرویِ مغرب کے تو مسلمانہ جوش میں بہتوں کے نزدیک ... تہذیب کے رشتے مادے کی دنیا کے پابند ہوتے جارہے تھے۔ غالب کو تو بچایا فنی اظہار کے وسائل پر ان کی خلاقانہ گرفت نے۔ مگر سادہ نظر شارحین کے یہاں منطقی تعبیر کے نتیجے میں مابعد الطبیعاتی تجربے بھی ایک نوع کی سوقیت کا نشانہ بنتے گئے۔ ہندو مصلحین نے یہ کہنا شروع کیا کہ فی الوقت وید پڑھنے اور فٹ بال کھیلنے میں فرق کرنا یوں غلط ہے کہ یہ دونوں عمل قوم کی صحت کو فائدہ پہنچاتے ہیں۔ ان حالات میں غالب کی معنویت اپنے تناظر کی وسعت کے سبب ہمیں اور زیادہ گہری دکھائی دیتی ہے۔ ان کے دور کا قصہ پرانا ہوا، غالب آج بھی نئے ہیں۔ پرسچ تو یہ ہے کہ ان کے باب میں نئے پرانے کا جھگڑا کھڑا ہی نہیں ہوتا۔ خود کو وہ عندلیب گلشنِ ناآفریدہ کہتے تھے۔ ہر چند کہ حال تو حال، ماضی بھی غالب کے شعور کی سرگرمی میں برابر دخیل رہا۔ حال میں زندگی بسر کرنے کے باوجود ماضی کی مہک ان کی سانسوں میں ہمیشہ گھلی رہی۔ یہ ماضی کبھی بھی گئے زمانوں کا قیدی نہ بن سکا۔ اس کی حیثیت تاریخ کی نہیں روایت کی ہے جو ماضی وحال کے امتزاج

سے ایک نئی وحدت کا روپ اختیار کرتی ہے، جس کے تسلسل کا تار نہ ٹوٹتا ہے نہ غالب کے حواس کی گرفت سے پل بھر کے لیے بھی چھوٹتا ہے۔ غالب کے جو اوصاف انہیں آج ہمارا اہم عصر بناتے ہیں اور آج کے دور سے غالب کی معنویت کا رشتہ براہ راست قائم کرتے ہیں، انہیں نظر میں رکھا جاتے تو اندازہ ہوتا ہے کہ تاریخ کے حصار سے نکلنے کے لیے کیا کچھ کرنا پڑتا ہے۔

پچاس باتیں غالب نے اگر نشاۃ ثانیہ کے رسمی تصور کی حمایت میں کہی ہیں تو کم سے کم ایک سو پچاس باتیں ایسی بھی کہی ہیں جن سے اس تصور کی تردید ہوتی ہے وہ ملک جو غالب کو بے خس و خار اور نمونۂ گلزار دکھائی دیا تھا، اس کی بربادی کے قصے بھی غالب نے بارہا رقم کیے ہیں۔ اپنے عہد کے کمالات کا رجز پڑھتے پڑھتے وہ اس کے نوحہ گر بھی بن گئے۔ انورالدولہ شفیق کے نام ایک خط (اکتوبر ۱۸۵۸ء) میں غالب کا یہ جملہ بھی شامل ہے کہ "مونہہ پیٹتا ہوں، سر پٹکتا ہوں کہ جو کچھ لکھنا چاہتا ہوں نہیں لکھ سکتا۔" دنیاداری کا جبر انہیں دل کی بات کہنے سے روکتا ہے مگر اسی کے ساتھ ساتھ ضمیر جب ٹوکتا ہے تو غالب یہ کہہ نکلتے ہیں۔

"وہ عزت اور ربط ضبط جو ہم میں رئیس زادوں کا تھا، اب کہاں! روٹی کا ٹکڑا ہی مل جائے تو غنیمت ہے۔"

(بنام تفتہ — ۱۲ مارچ ۱۸۵۸ء)

"اب یوں سمجھو کہ ہم کبھی کہیں کے رئیس تھے نہ جاہ و حشم رکھتے تھے۔"

(بنام حسین مرزا۔ ۳۱ دسمبر ۱۸۵۹ء)

"دلی کی ہستی منحصر کئی ہنگاموں پر تھی۔ قلعہ، چاندنی چوک، ہر روز مجمع جامع مسجد کا، ہر ہفتہ سیر جمنا کے پل کی، ہر سال میلہ پھول والوں کا، — یہ پانچوں باتیں اب نہیں۔ پھر کہو دلی کہاں! ہاں، کوئی شہر قلمرو اس نام کا تھا۔"

(بنام مجروح، ۲ دسمبر ۱۸۵۹ء)

"اللہ اللہ دلی نہ رہی اور دلی والے اب تک یہاں کی زبان کو اچھا کہے

جاتے ہیں۔ واہ رے حسنِ اعتقاد! ارے بندۂ خدا! اردو بازار نہ رہا، اردو کہاں! ـــــ اب شہر نہیں کیمپ ہے، چھاونی ہے۔ نہ قلعہ، نہ شہر، نہ بازار نہ نہر۔

(بنام مجروح ـــ ۱۸۶۰ء)

اے لکھنؤ! کچھ نہیں کھلتا کہ اس بہارستان پہ کیا گزری؟ اموال کیا ہوئے۔ اشخاص کہاں گئے۔ خاندان شجاع الدولہ کے زن و مرد کا انجام کیا ہوا؟

(بنام مہر ـــ اوائل ۱۸۵۸ء)

اپنے مکان میں بیٹھا ہوں ـ دروازے سے باہر نہیں نکل سکتا۔ سوار ہونا اور کہیں جانا تو بہت بڑی بات ہے۔ رہا یہ کہ کوئی میرے پاس آوے۔ شہر میں کون ہے جو آوے۔ گھر کے گھر بے چراغ پڑے ہیں۔

(بنام تفتہ ـــ دسمبر ۱۸۵۷ء)

یہ آخری اقتباس ۱۸۵۷ء کا ہے۔ مگر غالب کے یہاں اندھیرے کے احساس کو صرف سن ستاون کے خلفشار کا وقتی ردِ عمل سمجھنا نادانی ہوگی۔ سچے احساس اتنے کم عمر نہیں ہوتے۔ کبھی کبھی تو ایسا ہوتا ہے کہ بظاہر ایک لمحے کے احساس میں روح کی ساری سرگزشت سمٹ آتی ہے۔ غالب کی حزنیہ لَے جوان کے قطعے "اے تازہ واردانِ بساط ہوائے دل" میں بہت اونچی نظر آتی ہے۔ اس لے یا اس سے مماثل دوسرے شعروں نے بہتوں کو گمراہ کیا ہے۔ ان اشعار کی زمانی ترتیب سے بے خبری کے سبب وہ اسے مغلوں کے زوال کا ماتم سمجھ بیٹھے۔ اس امر پہ غور کیے بغیر کہ ایک تو شاعری واقعات و سوانح کا ترتیب وار بیان نہیں ہوتی۔ دوسرے یہ کہ غالب کا غم اس درجہ فردمایہ نہیں ہے۔ گورنر جنرل کے نام ۱۸۶۵ء کی ایک درخواست کے مطابق غالب ملکۂ عالیہ کے درباری شاعر بننا چاہتے تھے۔ اور دربار میں بھی سب سے اونچی جگہ کے طلب گار۔ اس درخواست کا جواب غالب کو چیف سکرٹر گورنمنٹ پنجاب کی طرف سے یہ ملا۔ وہ وائسرائے کے درباری شاعر مقرر کیے جاسکتے ہیں۔ کسی تقریب میں

قصیدہ پیش کریں تو خلعت بھی پا سکتے ہیں۔ اس سے ان کی اشک شوئی بھی ہو جاتی اور علوم شرقیہ کی حوصلہ افزائی بھی۔ گو کہ شاعری غالب کے لیے بس ایک کیریئر تھی اور ایسے حقیر اعزازات کے حصول کا ایک وسیلہ، جن کی طلب دنیاداروں کو اقتدار کے آستانوں پر تاعمر سجدہ گزار رکھتی ہے۔ پھر علوم شرقیہ کی حوصلہ افزائی کا جو نادر نسخہ سکتر صاحب کے ذہن میں آیا تھا، اس کی تو داد نہیں دی جا سکتی۔ حب جاہ اور دنیا کی طلب غالب کے یہاں اپنے کمال کے اعتراف کی معصومانہ خواہش تھی۔ وہ اس کا تقاضا کرتے تھے۔ اپنے حق کے طور پر، کسی مراعات کی صورت نہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ دنیا کا بڑے سے بڑا اعزاز اور منصب بھی جب تک داؤ پیچ کے بغیر اور بے مانگے نہ ملے، حیثیت میں اضافے کا نہیں تخفیف کا ہی سبب بنتا ہے۔

چنانچہ غالب بھی اپنی نظر میں سبک ہوتے۔ اس احساس نے انہیں خود سے بھی بیزار کیا اور اس دنیا سے بھی، جو ناقدر شناس اور ناسپاس تھی۔ اسے گوارا بنانے کا ایک راستہ غالب نے یہ نکالا کہ دنیا کے ساتھ اپنی ہنسی بھی جی بھر کے اڑاتی۔ اس ہنسی میں نوحہ گری کا گداز ہے۔ اس کی الم آلودگی غالب کے غم کی طرح ان کے نشاط کو بھی ایک نیا معنی دیتی ہے، اور اسے نشاۃ ثانیہ سے وابستہ محرومیوں اور کامرانیوں کے مروجہ مفاہیم سے زیادہ بلیغ بناتی ہے۔ نشاط اور کرب کا یہ ہولناک امتزاج عجب بات ہے کہ ہندستانی نشاۃ ثانیہ کے دور میں ایک غالب کو چھوڑ کر، اردو کیا، ہندوستان کی دوسری زبانوں کے ادب میں بھی کہیں اور نہیں ملتا۔ تاریخ جب تک باطن پر وارد نہ ہو، ماہ و سال کی گردش سے آزاد نہیں ہوتی۔ غالب کے زمانے میں اردو یا ہندوستان کی علاقائی زبانوں کے ادبی منظر نامے پر پنچایتی خیالات کا جو تسلط دکھائی دیتا ہے، افسوس کی بات ہے کہ اس سلسلے میں جس تشویش کا اظہار ہونا چاہیے تھا، ہمارے بزرگوں کی سادہ طبعی کے سبب نہ ہو سکا۔ ان کی خوش گمانیوں کی طرح ان کا احساس محرومی بھی بہت سطحی اور کم معیار تھا۔ نشاۃ ثانیہ نے انسانیت کو جو ایک سبق یہ پڑھایا تھا کہ حقیقت کا دائرہ مادی دنیا ہی میں ہر پھر کے گردش کرتا ہے۔ اس کے قہر سے وہ اصحاب بھی نہ بچ سکے جن کی تربیت کے بنیادی وسائل مشرقی تہذیب و تفکر کی عظیم الشان روایت نے مہیا کیے تھے۔ ہونا تو یہ

چاہیے تھا کہ وہ مغرب کو اپنے اندر جذب کرتے۔ مگر ہوا یہ کہ وہ بجائے خود مغرب میں جذب ہوتے گئے۔ نئی مشرقیت کو اپنے تحرک اور ارتقا کی جو رفتار میسر آنی چاہیے تھی وہ بہت سست رہی۔ متشنیات سے قطع نظر عام وطیرے کی حیثیت انہیں اقدار اور رویوں کو حاصل رہی، جن کی پشت پناہی کے لیے تاریخ کا رسمی اور برسراقتدار تصور موجود تھا۔ یہ تصور کسی نہ کسی حد تک غالب کے تمام معاصرین کے تخلیقی مزاج پر ضربیں لگاتا رہا۔ اس دور میں نثر کی صنفوں کی اچانک مقبولیت اور شاعری پر نثر کو فوقیت دینے کا رجحان اسی تصور کا کرشمہ ہے۔ دین دنیا سے بے خبر شاعروں کو الگ کرکے بھی دیکھیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ایک پتھریلی نثریت ہمارے شاعروں کا مزاج بنتی جارہی تھی۔ علی گڑھ تحریک سے پنجاب کی انجمن اشاعتِ مفیدہ تک اس تہذیبی اور تخلیقی سانحے کی روداد پھیلی ہوتی ہے۔ پتہ نہیں کیوں یہ اندوہناک لطیفہ ہمارے یہاں تاحال عام نہیں ہوسکا کہ انجمن اشاعت مفیدہ کے 'ادبی منشور' کی ایک شق "حاکم اور رعایا کے مابین رشتہ موانست کو ترقی دینا" بھی تھا۔

روحانی اضطراب اور تصادم کی یہ کیفیت جو انیسویں صدی کے آباد خرابے میں غالب کا تجربہ بنی۔ اس کے ارتعاشات ایک پرپیچ سطح پر ہمیں اگر کہیں دکھائی دیتے ہیں تو سات سمندر پار غالب کے ایک مغربی معاصر کے یہاں۔ ہمارے مولانا حالی کی طرح فرانس کے بودلیر کا یقین بھی نشاۃ ثانیہ کے اس تصور میں پختہ تھا کہ مادہ ہی آخری حقیقت ہے۔ اور یہ کہ خیال مادے سے پیدا ہوتا ہے۔ مگر اس کے مابعد الطبیعاتی فکر کے نظام سے انکار نہیں کیا اور غالب ہی کی طرح اس کش مکش میں الجھا رہا، جو باطن کی سرزمین میں ایک زلزلے کا تاثر پیدا کرتی ہے۔ شاعر کا تخیل جب تک مادی اشیا کی بظاہر بے لوچ حقیقت کے نظام میں خلل انداز نہ ہو شاعر کیا؟ کذب کی تہمتیں اٹھانے کے بعد بھی شاعر نے اپنی تخلیقیت میں لوگوں کا ایمان کمزور نہ ہونے دیا۔ اس اعتراف میں مادی فکر کا سب سے بڑا اور انقلاب آفریں نقیب مارکس بھی شریک ہے۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ مارکس کے نزدیک تشکیک کی حیثیت ایک اعلیٰ انسانی قدر کی تھی۔ یہ فیضان نظر

مکتب کی کرامت تو ہونے سے رہا۔ اس عہد کے ہندوستانی دانشوروں کے حواس پر مطلقیت چھائی رہی۔ اثبات و نفی دونوں کی صورت میں ایک حلقے کا اصرار تھا کہ مغرب کی ہر شے شک و شبہے سے بالاتر ہے۔ دوسرا حلقہ اس پر بضد ہے کہ انگریزوں کی لائی ہوئی رحمت ہمارے لیے باعثِ زحمت ہے۔ یا تو سب کچھ آنکھیں بند کر کے قبول کیا گیا یا بے سوچے سمجھے مسترد کر دیا گیا۔ مستشرقین میں سر ولیم جونس سے لے کر میکس مولر تک کوئی درجن بھر علما، ہندوستان کی گم شدہ عظمت کا سراغ لگاتے رہے۔ انہوں نے تو خیر بالواسطہ طور پر مشرقی ذہن اور ثقافت کی معنویت کو بحال کرنے اور نت نئی تعبیروں کے ذریعے اسے کہنگی کے الزام سے بچانے کی کوشش کی۔ مگر یہ بات بھی ایک انگریزی مورخ (پرسیول اسپیر) ہی نے کہی ہے۔ کہ جدید تعلیم و تمدن کا مطلب مغربی طرزِ زندگی کی کورانہ تقلید ہو کر رہ گیا تھا۔ اور یہ کہ مغلوں کے دورِ انحطاط کی تہذیب بھی دراصل ایک عظیم الشان ثقافتی ورثے کی تاریخ کا آخری باب تھی۔ یہ قول ہمارے اُن پرجوش ہندوستانی مصلحین کی ذہنی ساخت اور شخصیت پر ایک مستقل طنز ہے جو مشرقی علوم و افکار کے ذکر سے بھی شرمانے لگے تھے۔ ایک قلندر صفت مغربی دانشور کی یہ تنبیہہ تو لوگوں نے بہت دیر سے سنی کہ اپنی نجات کے لیے مغرب کو مشرق ہی کی راہ اپنانی ہوگی۔ مگر اس رویے کی داغ بیل غالب کے زمانے میں پڑ چکی تھی۔ فرانس میں اشاریت پسندی، جرمنی میں اشائیت، انگلستان میں رومانیت کا بڑھتا ہوا حلقہ اثر صنعتی تمدن کے شعور بے اماں میں ایک دماغی مورچے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ادبی اظہار کی سطح پر استعارے اور علامت کی کارکردگی پر روز افزوں اعتماد عقلیت کے ہاتھ منتشر ہوتی ہوئی انسانی وجود کی وحدت کو ایک بار پھر بحال کرنے کی تخلیقی تگ و دو بھی تھی۔ اس رویے کو ہم انسانی تاریخ اور روایت کی سالمیت میں کھوتے ہوتے یقین کی دریافت کا ایک موثر وسیلہ بھی قرار دے سکتے ہیں کیسی ستم ظریفی ہے کہ مٹھی بھر لوگ جنہیں نشاۃ ثانیہ کی پروردہ سوسائٹی اور اس کے ذیلی ادارے بگاڑنے میں ناکام رہے۔ ناآشنائے عصر اور غریب الدیار کہلاتے۔ سائنسی فکر کے علم برداروں کی نیک اندیشی نے غالب کو اس الزام سے بچاتے رکھا

مگر یہ سوچے بغیر کہ غالب کی پیشانی کو عقلیت کے جس تاج سے سجایا جارہا ہے، غالب کی روح اس کے بوجھ تلے دبی جارہی ہے۔ یہ زیبائش غالب کی طبیعت سے میل نہیں کھاتی۔ اسی لیے ان کی تخلیقی فکر اسے بار بار جھٹکتی ہے اور خود اپنے پر جھلاتی ہے کہ زمانہ سازی کے چکر نے یہ دن دکھاتے۔

اس واقعے میں غالب کے اندوہ، ان کی کشمکش اور اضطراب کا بھید چھپا ہوا ہے۔ اسی واقعہ کے سبب وہ زندگی کے ہر مظہر، ہر شے کو شک کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ اپنی الجھنوں کو سلجھانے کا تقاضا کرتے ہیں تو اس غم سے جس کی وسعت آفاق گیر ہے۔ اپنے نشاط کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس طرح کہ ایک دکھ کا دیا انہیں راستہ دکھاتا جاتا ہے۔ کبھی ایک صبح کا خیر مقدم، کبھی داغ فراق صحبت شب کا ماتم۔

۱۸۵۷ء کے ساتھ ایک نئے بھرے پُرے ماحول میں اپنی بیگانگی کا احساس جب اس حد کو پہنچا کہ اب کچھ کہنا خود کو ضائع کرنا ہے تو غالب دوستوں، عزیزوں، شاگردوں کو خط لکھ لکھ کر خود کو بہلانے لگے۔ وقت کے اس منطقے پر اپنی ذات اور کائنات کے گم شدہ حصوں کی یاد شاعر غالب کے سکوت اور تنہائی کی رفیق ٹھہرتی ہے۔ نشاۃ ثانیہ کی سرگرمیاں، جنھوں نے انیسویں صدی کے ذہنی ماحول کو مسلسل جگائے رکھا، ان کے تئیں ان کی اکتاہٹ اور تھکن کا تجزیہ کیے بغیر غالب کو سمجھنا مشکل ہے۔

■■

مارچ 1935ء

کمال احمد صدیقی

رموزِ غالب

بڑے شاعر کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ وہ ماضی کو اس طرح اپنے سینے سے چمٹائے نہیں رکھتا، جس طرح بندریا اپنا مرا ہوا بچہ چمٹائے رکھتی ہے۔ بڑے شاعر کی جہاں پہچان ہے کہ وہ اپنے عہد کی زندگی سے گہرے طور پر وابستہ رہتا ہے اور اس کے کلام میں عصری زندگی کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ اس کے ساتھ یہ پہچان بھی ہے کہ اس کی نظر مستقبل پر ہوتی ہے۔ غالب یقیناً بڑے شاعر تھے۔ وہ دور تک مستقبل کو دیکھنے کی صلاحیت رکھتے ہوں گے۔ لیکن یہ صلاحیت ان میں یقیناً نہیں تھی۔ جو شعر انہوں نے ۱۲۴۰ھ کے بعد لکھے یا اپنے کلام میں جو اصلاحیں ۱۲۴۰ھ اور ۱۲۴۲ھ کے درمیان کیں وہ ۱۲۳۱ھ میں کر لیتے۔

یہ مخطوطہ (نسخۂ بھوپال ثانی، نسخۂ عرشی زادہ، نسخۂ امروہہ) مصرعوں کی ایسی قرأت سے پتا پڑا ہے کہ نسخۂ بھوپال کی بجائے نسخۂ شیرانی ہے۔ نسخۂ بھوپال جس کی سنہ کتابت ۱۲۳۷ھ ہے۔ اس مبینہ بیاض غالب کی تاریخ کتابت سے چھ برس بعد کا ہے۔ یہ چھ برس اس کا وقفہ بھی بہت سوچ سمجھ کر رکھا گیا ہوگا۔ شاید سائیکل دکھانا مقصود ہو ہجری سنوں کے حساب سے۔

۱۔ چھ برس کے تھے کہ یتیم ہوتے۔

۲۔ بارہ برس کے تھے تو تذکرۂ سرور (۱۲۲۴ھ میں) ختم ہوا۔ یہ پہلا تذکرہ ہے، جس میں میرزا کا ترجمہ ہے۔

۳۔ ۱۸ برس کے تھے تو ۱۲۳۰ھ میں اس مبینہ ردیف وار بیاض کی تدوین شروع ہوئی، جو ظاہر ہے ۱۲۳۱ھ میں تقویم کے حساب سے اس عہد کے غالب شناسوں نے ختم کرائی۔ حساب میں کہیں ایک برس کی چوک ہو گئی،

ورنہ شاید اسے ۱۲۳۰ھ میں ختم کرانا مقصود تھا۔ اسی لیے سن ترقیمے میں نہیں ہے۔

۴۔ ۲۴ برس کے تھے تو ۱۲۳۶ھ میں اس مخطوطے کی تدوین شروع ہوئی، جو ۱۲۳۷ھ میں ختم ہوا۔ مالک رام اور آل احمد سرور اسے نسخۂ بھوپال نہیں نسخۂ حمیدیہ کہتے ہیں۔ باقی اسے نسخۂ بھوپال کے نام سے جانتے ہیں۔

۵۔ ۳۰ برس کے تھے کہ وہ مخطوطہ تیار ہوا / ہونا شروع ہوا، جو نسخۂ شیرانی کے نام سے جانا جاتا ہے۔

۶۔ میرزا کی زندگی کے اہم واقعات کے اور سن بھی اس سائیکل کے لیے ڈھونڈے جا سکتے ہیں۔ آخری سن ظاہر ہے وفات کا ہے۔ ذیقعدہ ۱۲۵۸ھ جب وہ چونسٹھویں سال میں تھے۔ کیونکہ ان کی پیدائش رجب ۱۲۱۲ھ کی ہے۔

افسوس ہے غالب شناسوں میں کوئی ستارہ شناس نہیں تھا ورنہ بیاضِ غالب کے اس پہلو پہ بھی لکھا جاتا۔

میرزا کی خود نوشت بیاض، جسے ۱۲۳۱ء کا بتایا جاتا ہے، اپنے صفحات پر ایسا کلام بھی رکھتی ہے، جس کی قرائت بہت بعد کے نسخے کی ہے۔ "تحقیقی جائزے" میں ایسے سارے مقامات کی نشاندہی کر دی گئی ہے۔ یہاں چند مثالیں شہادت کے طور پر پیش کی جاتی ہیں تاکہ آپ خود فیصلہ کر سکیں کہ کیا یہ ممکن اور قرین قیاس ہو سکتا ہے کہ کوئی شاعر اپنی اتنی اصلاحوں کو مسترد کر کے پہلے کی قرآت پر مراجعت کرے۔

۱۔ "مخطوطے" میں دوسرے صفحہ پر ہی (ورق ۲ الف) یہ شعر ہے،

عدم ہے خیر خواہِ جلوہ کو زندان بے تابی
خرامِ ناز برقِ حاصلِ سعیِ سپند آیا

نسخۂ بھوپال میں قافیہ پسند ہے۔ اس پر میرزا نے اصلاح کی اور نسخۂ شیرانی میں قافیہ سپند رکھا گیا۔

۲۔ مخطوطے میں شعر ہے؛

رہا نظارہ وقتِ بے نقابیہا بخود لرزاں
سرشک آگیں مژہ سے دست ازجاں شستہ بر رو تھا

نسخۂ بھوپال میں مصرعِ ثانی میں شیشہ بر رو ہے اور نسخۂ شیرانی میں شستہ بر رو۔

۳۔ مخطوطے میں شعر ہے:

اسد کو ہیچ تابِ طبع برق آہنگ مسکن ہے
حصارِ شعلۂ جوالہ میں عزلت گزیں پایا

نسخۂ بھوپال میں قافیہ عزلت نشیں ہے۔ نسخہ شیرانی میں (عزلت) گزیں۔ امتیاز علی خاں عرشی نے اس بات کی نشاندہی بھی کی ہے کہ نسخۂ بھوپال میں پہلے مصرع کا آخری لفظ سے ہے اور نسخۂ شیرانی میں ہے۔

۴۔ مخطوطے کے ورق ۳ رخ ب اور ورق ۴ رخ الف پر ایک غزل میں چھ اشعار بشمول مطلع و مقطع اس ترتیب میں لکھے ہوتے ہیں جس ترتیب میں نسخۂ شیرانی میں ہیں۔ نسخۂ بھوپال کا چوتھا شعر، نسخۂ شیرانی میں پانچواں، اور نسخۂ بھوپال کا پانچواں شعر نسخۂ شیرانی میں چوتھا ہے۔ اس غزل کا مطلع ہے:

۵۔ برہمن شرم ہے، باوصفِ شوخی، اہتمام اوسکا
نگیں میں جو شررِ درسنگ ناپیدا ہے نام اوسکا

دوسرے مصرعے کی قرآت نسخۂ بھوپال کے مطابق ہے۔ لیکن پہلے مصرعے میں شوخی کی جگہ شہرت نسخۂ بھوپال اور گلِ رعنا میں ہے۔ اس بات کی نشاندہی عرشی نے اپنے نسخے میں اختلافِ نسخ کے باب میں کی ہے۔ گویا مخطوطے میں نسخۂ بھوپال کا دوسرا مصرعہ نسخۂ شیرانی کا پہلا مصرعہ ہے۔

۶۔ اس غزل کا تیسرا شعر ہے:

مسی آلودہ ہے مہرِ نوازش نامہ پیدا ہے
کہ داغِ آرزوئے بوسہ دیوے گا پیام اوسکا

نسخۂ بھوپال کے متن میں، دوسرے مصرعہ میں 'لایا ہے' کتابت کیا گیا اور حوالے کے نشان بنا کر حاشیہ میں 'دیویگا' لکھا گیا۔ ظاہر ہے 'دیویگا'، ۱۲۳۷ھ کے بعد کی اصلاحی

صورت ہے۔ نسخۂ بھوپال کی کتابت کے وقت تک" لایا ہے"، ابتدائی قرأت تھی۔

۷۔ ورق ۴ب اور ۵ الف پر ایک غزل ہے جس کا مقطع ہے:

جاں درہوائے یک نفسِ گرم ہے اسدؔ

پروانہ ہے وکیل ترے داد خواہ کا

اختلافِ نسخ کے باب میں نسخۂ عرشی میں یہ اندراج ہے کہ پہلے مصرع میں "نفسِ گرم" نسخۂ بھوپال میں تھا۔ متداول دیوان میں "نگہ گرم" ہے، لیکن غلطی سے لطیف ایڈیشن میں "نگہ گرم" نسخۂ بھوپال کا متن اور نسخۂ بھوپال کو متداول متن قرار دیا گیا ہے۔

۸۔ ۵ الف پر ہی وہ غزل ہے، جس کا مطلع ہے:

یک ذرۂ زمیں نہیں بے کار باغ کا

یاں جادہ بھی فتیلہ ہے لالے کے داغ کا

لطیف ایڈیشن میں اس حقیقت کی نشاندہی کی گئی ہے۔ یہ مطلع نسخۂ بھوپال کا ہے۔ نسخۂ عرشی میں اس کو سہو قرار نہیں دیا ہے۔ اس سے دو نتیجے اخذ کیے جاسکتے ہیں۔

۱۔ ناقل نسخۂ بھوپال سے سہو ہوا اور وہ مطلع نقل کرنا بھول گیا جو بعد میں حاشیہ پر اضافہ کیا گیا۔

۲۔ جو کاغذات اس کو ردیف وار بیاض (نسخۂ بھوپال) تیار کرنے کو دیے گئے تھے، اس میں مطلع قلمزد تھا، اس لیے اس نے نہیں لکھا۔ بعد میں اس زمین میں میرزا نے ایک مطلع کہا اور ایک شعر کہا۔ شعر یہ ہے جو متداول کلام میں ہے۔

سو بار بندِ عشق سے آزاد ہم ہوئے

پر کیا کریں کہ دل ہی عدو ہے فراغ کا

غالب مطلعوں کے معاملے میں اپنے پیش رووں اور ہم عصروں سے ذرا مختلف یوں ہیں کہ عام طور سے ایک غزل میں ایک ہی مطلع رکھتے تھے۔ حسنِ مطلع بہت کم کہتے تھے۔ پیشہ ور ناقل سے غلطی ہونا قوی امکانات میں سے ہے۔ لیکن معمول کی غلطی کاتبوں سے لفظ چھوٹ جانے یا لفظ غلط پڑھنے کی وجہ سے ہوتی ہے۔ غزل چونکہ مطلع سے شروع ہوتی ہے، اس لیے اگر مطلع ہوتا تو ضرور لکھا گیا ہوتا۔ یہ مطلع قلمزد کلام میں اس

لیے ہونا قرینِ قیاس نہیں کہ نسخۂ بھوپال کے بعد متداول کلام تک میں یہ باقی رہا۔ اس لیے غالب امکان اس بات کا ہے کہ مطلع کوئی اور رہا ہوگا۔ اگر ایسا ہے تو وہ ابتدائی کلام والا مطلع اس مبینہ اولین ردیف وار بیاض میں کیوں نہیں، اور حاشیے والا مطلع جس کے بعد کے اضافے کیے جانے کے بہت قوی امکانات ہیں، اس بیاض میں کیوں ہے؟

۹۔ اس غزل میں ایک شعر اور ہے:

بے خونِ دل ہے چشمِ جنوں میں نگہ غبار
یہ میکدہ خراب ہے مے کے سراغ کا

امتیاز علی خاں عرشی نے اختلافِ نسخ کے باب میں اس بات کی نشاندہی کی ہے کہ یہ شعر بھی نسخۂ بھوپال کے حاشیوں کے شعروں میں سے ہے۔ ظاہر ہے اس شعر کا اضافہ ۱۲۳۷ھ یا اس کے بعد کا ہے۔ اگر شعر ۱۲۳۱ھ کے چھ، سات، آٹھ برس بعد موزوں کیا گیا تو اس بیاض کے متن میں کیا کر رہا ہے جو بخطِ غالب بھی بتائی جاتی ہے اور اس بات پر بھی اس عہد کے 'غالب شناس' اصرار کرتے ہیں کہ یہ میرزا کی پہلی ردیف وار بیاض ہے جو انھوں نے بہ نفسِ نفیس تحریر فرمائی؛

۱۰۔ ۵ الف پر ایک اور غزل ہے جس کا چوتھا شعر نقوش لاہور (نسخۂ امروہہ) اور نسخۂ عرشی زادہ میں ایک لفظ کی تبدیلی کی وجہ سے الگ الگ قرأتوں کا حامل ہے۔ نسخۂ امروہہ میں شعر بخطِ غالب یوں تحریر فرمایا گیا ہے:

مگر ہو مانعِ دامن کشی ذوقِ خود آرائی
ہوا ہے نقشبندِ آئینہ سنگِ مزار اپنا

نسخۂ عرشی زادہ میں مصرعہ ثانی کا پہلا لفظ 'ہوا ہے' نہیں بلکہ دو لفظ ہیں، ہوا ہے، ئے۔ مخطوطے والے خط میں 'ہے' ہو گیا۔ اسی اسلوب میں اس مقام پر میں اس بات سے بحث نہیں کروں گا کہ میرزا اپنی وفات کے سو برس بعد نسخۂ عرشی زادہ میں اپنے نیزے کے قلم سے کو ہے بنانے کیسے آ گئے؟ اور یہ کہ ایک 'مخطوطے' کے دو عکس ایک دوسرے سے کیسے مختلف ہو گئے؟ مجھے صرف یہ عرض کرنا ہے کہ نسخۂ شیرانی میں سہو کاتب سے 'ہوا ہے' لکھا گیا تھا۔ یہ نسخۂ شیرانی کی قرأت نسخۂ امروہہ میں کیسے در آئی؟ نسخۂ شیرانی میں کاتب نے لکھا تھا۔ مخطوطہ بخطِ غالب ہونے کا دعویٰ کیا جاتا ہے۔ نسخۂ بھوپال جو ان دونوں

کے درمیان میں ہے۔ اس میں 'ہوا ہے' لکھا ہے جو درست ہے۔ نسخۂ بھوپال میں پہلے مصرع میں 'شوقِ خودآرائی ہے'، جو اس مخطوطے میں 'ذوق خودآرائی' ہے۔ اس دوسرے مصرع میں' ہواتے' میرزا نے نہیں لکھا تو شوق کی جگہ ذوق بھی ان کی فکر کے کھاتے میں نہیں ڈالا جا سکتا۔

۱۱۔ اس غزل کا ایک اور شعر ہے:

اگر آسودگی ہے مدعائے رنج کوشش ہا
نیاز گردشِ پیمانۂ مے روزگار اپنا

اختلافِ نسخ کے باب میں نسخۂ عرشی میں یہ اظہار ہے کہ نسخۂ بھوپال اور نسخۂ شیرانی کے اس شعر کے' دوسرے مصرع کا پہلا لفظ نسخۂ شیرانی میں نیاز ہے۔ نسخۂ بھوپال کا مصرع ہے:

نثارِ گردشِ پیمانۂ مے روزگار اپنا

۱۲۳۱ھ کے مخطوطے میں ۱۲۳۷ھ کے نسخۂ بھوپال کی قرأت کے بجائے اس کی اصلاحی صورت' چھ برس بعد والے نسخۂ شیرانی کی ہے۔

۱۲۔ مقطع اس غزل کا متداول دیوان میں ہے۔ اس غزل سے صرف اسی کو انتخاب کیا گیا:

اسدؔ ہم وہ جنوں جولاں' گدائے بے سروپا ہیں
کہ ہے سرپنجۂ مژگانِ آہو' پشت خار اپنا

یہ مقطع نسخۂ بھوپال کے حاشیے پر ہے۔ یعنی ۱۲۳۷ھ یا اس کے بعد کا۔ ۱۲۳۷ھ کے نسخے میں تو یہ متن میں نہیں، حاشیے پر ہے۔ لیکن ۱۲۳۱ھ کے مخطوطے میں یہ حاشیے پر نہیں بلکہ حوض میں ہے۔

۱۳۔ ورق ۵ کے رخ ب پر ایک شعر ہے:

وصل میں بختِ سیہ نے سنبلستاں گل کیا
رنگِ شب تہ بندیِ دودِ چراغ خانہ تھا

بختِ سیہ مخطوطہ سازوں اور مخطوطہ نویس کے ہاتھوں' پیشانیوں کا نوشتہ معلوم ہوتا ہے۔ نسخۂ بھوپال میں شعر یوں ہے' جس کی تصدیق نسخۂ حمیدیہ سے ہوتی ہے۔

وصل میں بخت رسا نے سنبلستاں گل کیا
رنگِ شب، تہہ بندیِ دودِ چراغ خانہ تھا

بخت سیہ اصلاحی صورت ہے جو مصرع ۱۲۳۱ھ کی مبینہ بیاض غالب بخط غالب میں درج کرایا گیا ہے۔ وہ نسخۂ شیرانی کا ہے۔ کیا واقعی میرزا نے ابتدائی قرأت رد کر کے ۱۲۳۷ھ میں لکھے جانے والے نسخے کے لیے بخت رسا لکھوایا، اور اس چھ برس بعد نقل کیے جانے والے نسخے میں پھر رد کیے ہوتے مصرع کی طرف رجوع کیا۔

۴۔ اسی صفحے پر ایک شعر ہے، جس کے دوسرے مصرع میں اصلاح دکھائی گئی ہے۔ اصلاح سے پہلے شعر کی یہ قرأت تھی:

شب کہ تھی کیفیتِ محفل بیادِ روئے یار
در نظر ہا داغِ مے، خالِ لبِ پیمانہ تھا

دوسرا مصرع اصلاح سے یوں ہو گیا:

ہر نظر میں داغِ مے، خالِ لبِ پیمانہ تھا

یہ اصلاحی مصرع نسخۂ شیرانی میں ہے۔ نسخۂ بھوپال میں مصرع کی قرأت یوں ہے:

ہر نظر داغِ مئے خالِ لبِ پیمانہ تھا

نسخۂ شیرانی کا مصرع نسخۂ بھوپال کے چھ برس کے بعد کی اور اصلاح شدہ صورت ہے۔ ۱۲۳۱ھ میں، ۱۲۳۷ھ کے بعد کا مصرع۔

۱۵۔ ورق ۶ رخ الف پر، دوسرے کالم میں ایک شعر ہے۔

بہ عجز آباد وہم مدعا تسلیم شوخی ہے
تغافل کو نہ کر معذور تمکین آزمائی کا

نسخۂ حمیدیہ کے مطابق نسخۂ بھوپال میں دوسرا مصرع یوں ہے:

تغافل کو نہ کر مصروف تمکین آزمائی کا

فٹ نوٹ میں یہ اندراج ہے: حاشیے پر "مصروف" کی جگہ "معزول" لکھا ہے۔ نسخۂ عرشی میں معزول ہی ہے۔ لیکن اختلافِ نسخ کے باب میں امتیاز علی خاں عرشی نے یہ معلومات فراہم کی ہیں۔ غالب نے اس مصروف کے اوپر مغرور بنا لیا ہے۔ یہی لفظ ق (یعنی نسخۂ شیرانی)، میں بھی نقل ہوا ہے۔ عرشی نے نسخۂ بھوپال کو دیکھا تھا۔ اور یادداشتیں

بھی تیار کی تھیں۔ ان کا کہنا ہے حمیدیہ میں معزدل سہو کتابت ہے۔ نیز اس میں اصلاح کو متن کی جگہ حاشیے میں تحریر کیا ہے۔ عرشی تحقیق کے شعبہ میں ثقہ شخصیت ہیں اور ان کے بیان کو تسلیم کیا جانا چاہیے۔ لیکن یہ بات سمجھ میں نہیں آئی۔

حاشیے پر پہلا مصرع وہی ہے جو نسخۂ بھوپال میں ہے، سوائے اس کے کہ نسخۂ حمیدیہ میں گلہ الف سے نہیں ہے جو نسخۂ بھوپال کے املا کے مطابق ہے اور اس کی تصدیق عرشی کے نسخہ سے ہوتی ہے، جس میں یہی املا ہے۔ بخط غیر قافیے میں وہ املا کہاں سے آگیا جو بعد میں میرزا نے اپنایا؛ حاشیے کی اس غزل سے یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ میرزا نے "اپنی لکھی ہوئی" یہ بیاض بہت دنوں تک اپنے پاس رکھی، کیونکہ انہوں نے اسد کے بہت سے مقطعوں کو غالب والا بنایا۔ اور بھی اصلاحیں کیں۔ میرزا کے بعد یہ کسی صاحبِ ذوق کے پاس رہی۔ جنہوں نے میرزا کا دستیاب کلام جو بیاض میں نہیں تھا، حاشیے پر لکھ دیا۔ ہم مان لیتے اگر:

۱۔ یہ غزل بھی اسی ورق کے حاشیے پر ہوتی، جس کے حوض میں "بخط غالب" یہی غزل لکھوائی گئی تھی۔

۲۔ صرف اسی غزل میں نہیں، اور غزلوں میں بھی میرزا نے قابلِ ذکر تبدیلیاں کی تھیں، وہ بھی حاشیوں پر دکھائی جاتیں۔

۳۔ نسخۂ شیرانی (۱۲۴۲ھ)، کے مصرعے اس نسخے کے حوض میں اتنی بڑی تعداد میں نہ ہوتے۔

آئیے اب چوتھے شعر سے لطف اندوز ہوں:

حوض میں شعر کی قرآت نسخۂ بھوپال کے مطابق ہے۔

خوشں او فتادگی کہ بصحرائے انتظار
جوں جادہ گردِ رہ سے نگہ سرمہ ساکروں

حاشیے پر مصرعِ اولیٰ مختلف ہے۔

خوشں او فتادگی کہ بصحرائے آشکار

نسخۂ امروہہ اور نسخۂ عرشی زادہ میں غیر اہم نکتوں پر تصریحات اور حواشی کے تحت جواز پیش کیے گئے ہیں اور بعض تضادات کی تشریح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

لیکن انتظار کے بجائے آشکار حاشیے پہ ہونے پر کوئی روشنی نہیں ڈالی گئی۔ اسی لیے اس کی وجہ سے جعل کھل جاتا اور یہ سوال ابھرتے:

ا۔ اگر آشکار میرزا کی اصلاح ہے تو یہ اصلاح انہوں نے کب کی اور اس کی اطلاع حاشیہ نگار کے علاوہ کسی کو کیوں نہیں ہوئی۔

۲۔ اگر یہ اصلاح ۱۲۳۱ھ کے بعد کی ہے تو نسخۂ بھوپال میں انتظار کیوں ہے، نسخۂ شیرانی میں انتظار کیوں ہے؟

'تحقیقی جائزہ' لکھتے وقت میرا خیال یہ تھا کہ عادتاً مخطوطہ نویس نے حاشیہ پر بھی اصلاحِ معکوس کا عمل جاری رکھا۔ لیکن اٹھارہ انیس برس بعد جب آج پھر اس کے بارے میں سوچا، تو اس نتیجہ پہ پہنچا کہ میرا خیال غلط تھا۔ دراصل نسخۂ بھوپال کے صفحہ ۱۶ پر 'گنجینۂ معنی' میں اس شعر کی جو قرأت انہوں نے رکھی ہے اس میں معزول ہے اور 'غلط نامے' میں بھی اس سلسلے میں کوئی اندراج نہیں ہے۔ لیکن یہ مقام اس نکتے پر گفتگو کا نہیں ہے۔

یہاں پر تو صرف اس طرف توجہ دلانی ہے کہ 'مخطوطہ' اپنے فوراً بعد آنے والے دیوان (نسخۂ بھوپال) کے بجائے اس کی اصلاحی شکل اپنے متن میں کسی اصلاح کے بغیر دکھا رہا ہے۔

۱۶۔ اسی غزل میں ایک اور شعر یہی کہانی فریاد کے طور پہ سنا رہا ہے:

دہانِ ہر بتِ پیغارہ جو زنجیرِ رسوائی
عدم تک بے وفا غوغا ہے تیری بے وفائی کا

نسخۂ حمیدیہ کے مطابق نسخۂ بھوپال میں دوسرا مصرع یہ ہے:

عدم تک بے وفا چرچا ہے تیری بے وفائی کا

متداول دیوان میں بھی یہ مصرع اسی طرح ہے، لیکن نسخۂ شیرانی میں چرچا کی جگہ غوغا ہے۔ اس بات کے شاہد، اختلافِ نسخ کے باب میں عرشی ہیں۔ ایک بحث یہ کی جا سکتی ہے کہ اسی مثال کو لے لیجیے۔ ۱۲۳۷ھ کے نسخے میں چرچا کو رد کیا اور ۱۲۴۲ھ کے نسخے میں غوغا لکھوایا۔ لیکن مطبوعہ نسخوں میں ۱۲۳۷ھ کی قرأت بحال کر دی۔ لیکن یہ کج بحثی ہوگی اس لئے کہ ایک آدھ جگہ یہ ممکن ہے۔ یہ اصلاح کی استثنائی صورت ہوتی ہے، جب شاعر اور یہ

قرآت پر واپس آتا ہے۔ ایک ہی جگہ بخیہ کرنا، اُدھیڑنا، پھر بخیہ کرنا — اور عادتاً یہی کرتے رہنا میرزا ایں نہیں، کسی اور کردار کا طرۂ امتیاز ہو سکتا ہے۔

۱۷— اسی زمین میں ایک اور غزل ہے، جو ورق ۶ ب کے تیسرے کالم میں ہے تیسرا شعر یہ ہے:

نظر بازی طلسمِ وحشت آبادِ پرستاں ہے
رہا بیگانۂ تاثیرِ افسوں پارسائی کا

میرے سامنے نسخۂ حمیدیہ کا جو نسخہ ہے وہ اردو اکادمی اترپردیش نے ۱۹۸۲ء میں شائع کیا تھا۔ اس میں بھی شعر کی یہی قرآت درج ہے، جو نسخۂ بھوپال کی ہونا چاہیے۔ لیکن نسخۂ عرشی کے مطابق نسخۂ بھوپال میں پہلے مصرع کی قرآت وہ ہے جو گنجینۂ معانی میں درج کی گئی ہے:

نظر بازی طلسمِ وحشت آباد پریشاں ہے

اختلاف نسخ میں عرشی کے اندراج کے مطابق پرستاں نسخۂ شیرانی کی قرآت ہے۔

۱۸— ورق ۶ ب پر ایک غزل کا مقطع ہے:

اسدؔ تاثیرِ مافیہائے حیرت جلوہ پرور ہو
گر آبِ چشمۂ آئینہ دھووے عکس زنگی کا

نسخۂ حمیدیہ میں نسخۂ بھوپال کا مصرعۂ ثانی یہ ہے۔

گر آبِ چشمۂ آئینہ ہووے عکس زنگی کا

اختلاف نسخ کے باب میں عرشی نے اپنے نسخہ میں جو اندراج کیا ہے، اس سے اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ گنجینۂ معانی میں عرشی نے نسخۂ بھوپال ہی کا مصرع رکھا ہے۔ عرشی نے اس بات کی بھی نشاندہی کی ہے کہ نسخۂ شیرانی میں لفظ دھووے ہے۔

گویا یہاں بھی ۱۲۳۱ھ کے مبینہ مخطوطے میں ۱۲۳۷ھ کے نسخے کا مصرع نہیں بلکہ اس کا اصلاح شدہ روپ ہے۔

۱۹— ورق ۸ ب پر ایک غزل کے چار شعر ہیں، اور دو شعر اگلے ورق پر ہیں۔ نسخۂ حمیدیہ میں یہ گیارہ شعروں کی غزل ہے۔ متداول دیوان میں ان میں سے نو شعر ہیں۔ جن میں سے پانچ نسخۂ بھوپال کے حاشیے کے ہیں۔ اختلاف نسخ کے باب میں عرشی نے اپنے

نسخے میں یہ بات واضح الفاظ میں کہی ہے کہ نسخۂ حمیدیہ میں حاشیے کے پانچ شعروں کا اظہار نہیں کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے حاشیے کے یہ پانچ شعر ۱۲۳۷ھ یا اس کے بعد کے ہیں۔ حاشیے کے ان پانچ شعروں میں سے ایک اس مخطوطے میں بھی ہے، جو ۱۲۳۱ھ میں بخطِ غالب لکھا گیا تھا۔ شعر یہ ہے:

گر نگاہِ گرم فرماتی رہی تعلیم ضبط،
شعلہ خس میں مثلِ خوں دررگ نہاں ہوجائے گا

اس مصرع میں اصلاح ہوئی اور الفاظ کا دروبست زیادہ چست ہوگیا۔

شعلہ خس میں جیسے خوں رگ میں نہاں ہوجاتے گا

انہی مثالوں کے بعد اب یہ سوال تو نہیں کرسکتے کہ ۱۲۳۷ھ یا اس کے بعد کا مصرع ۱۲۳۱ھ کے نسخے میں کیا کر رہا ہے؟ ہاں اس سے مناسب نتیجہ ضرور اخذ کیا جاسکتا ہے۔

۲۰۔ ورق ۱۱، رُخ الف پر ایک غزل کا حسنِ مطلع ہے:

ذوقِ سرشار سے بے پردہ ہے طوفاں میرا
موجِ خمیازہ ہے ہر زخم نمایاں میرا

نسخۂ حمیدیہ میں صفحہ ۲۶ پر یہ بتایا گیا ہے کہ قلمی دیوان (نسخۂ بھوپال) میں یہ شعر حاشیے پر بعد میں بڑھایا گیا ہے۔ گویا ۱۲۳۱ھ کے مبینہ دیوان میں میرزا کی دوربینی نے شاید بے خیالی میں وہ شعر بھی لکھ ڈالا جو انہوں نے ۱۲۳۷ھ میں نسخۂ بھوپال کی کتابت کے بعد (دوبارہ) موزوں کیا۔

۲۱۔ ورق ۱۲، الف پر ایک شعر یوں لکھا ہے:

اے آبلہ کرم کر یہاں رنجہ یک قدم کر
اے نورِ چشمِ مجنوں اے یادگارِ صحرا

مجنوں کے نورِ چشم اور لیلیٰ کے لختِ جگر کے کیا مطلب ہوتے ہیں۔ اس سے میرزا واقف تھے یا نہیں، یہاں اس کے بارے میں بحث کی گنجائش نہیں ہے۔ (نسخۂ بھوپال میں نورِ چشم وحشت ہے، جس کی تصدیق نسخۂ حمیدیہ سے کی جاسکتی ہے) یہاں صرف پہلے مصرع میں "یک قدم" پر غور کرنا ہے۔ نسخۂ حمیدیہ میں "اک قدم" ہے۔ نسخۂ بھوپال

میں اعراب بالمعروف لکھے گئے۔ اس لیے الف میں کسرہ دکھانے کے لیے ایک لکھا گیا ہوگا جسے
ایک اور اک کے التباس کو دور کرنے کے لیے مفتی محمد انوار الحق نے اک لکھا۔ نسخۂ بھوپال
میں ایک (اک) ہے۔ نسخۂ شیرانی میں یک ہے اور نسخۂ بھوپال میں بجائے نسخۂ شیرانی
کا مصرع اس ۱۲۳۱ھ کے مخطوطے میں ہے۔ روشن ضمیر ہو تو مرزا کا ایک۔ گیارہ برس بعد والی
اصلاح ۱۲۳۱ءمیں کردی۔

۲۲۔ اس غزل میں ایک اور شعر کی قرآت 'بخطِ غالب' یہ دکھائی گئی ہے:

ہر ذرہ یک دل پاک آئینۂ خانۂ خاک
تمثال شوقِ بے باک صد جا دوچار صحرا

اضافت خانہ کی ہ پر نہیں، آئینہ کی ہ پر ہے۔ اس مخطوطے میں جا بجا 'غالب'
کے خط میں اصلاحیں بھی ہیں، جو بہت سی کتابت کی غلطیاں انھوں نے دور کیں اور
اس عہد کے "غالب شناسوں" کے چومنے کے لیے چھوڑ گئے۔ ان میں سے یہ بھی ہے۔
نسخۂ حمیدیہ میں بھی' آئینہ خانۂ خاک' میں کتابت کی ایسی ہی بھونڈی غلطی ہے۔
یعنی خانہ اور خاک میں اضافت کا بہت مضبوط رشتہ دکھانے کے لیے ہ پر ہمزہ اضافت
بھی ہے۔ اور نیچے کسرۂ اضافت بھی۔ ظاہر ہے کتابت کی اس غلطی کے ذمہ دار مفتی
انوار الحق نہیں۔ عرشی نے اپنے نسخہ میں "آئینہ خانہ ہے خاک" نسخۂ بھوپال اور نسخۂ شیرانی
کی قرآت درج کی ہے۔ ہو سکتا ہے ۱۲۸۵ھ کے آس پاس کا مرزا کا اپنا لکھا ہوا
کوئی مخطوطہ دریافت ہو جائے۔ اور آئینہ خانۂ خاک' اس میں ملے۔ کیونکہ آخر عمر میں
انھیں شعر سے رغبت نہیں رہی تھی۔ ۱۲۸۵ء کی قرآت اگر یہی ہو تو اس مخطوطے کی
قدر و قیمت اور بڑھ جائے گی، کہ ۱۲۳۱ھ سے پہلے غالب کتنے دور فہم تھے۔

۲۳۔ ورق ۳ا کے الف رخ پر پہلا شعر ایک مشہور غزل کے مطلع کے بعد والا
شعر ہے:

دود میرا سنبلستاں سے کرے ہے ہمسری
بس کہ ذوقِ آتشِ گل سے سراپا جل گیا

نسخۂ بھوپال میں دوسرا مصرع ہے:

بس کہ شوقِ آتشِ گل سے سراپا جل گیا

نسخۂ بھوپال میں "شوقِ آتشِ گل" ہونے کی تصدیق نسخۂ حمیدیہ سے بھی ہوتی ہے۔ اور عرشی نے بھی اختلافِ نسخ کے باب میں بھی یہی اظہار کیا ہے۔ اور یہ اندراج بھی کہ ذوقِ آتشِ گل" نسخۂ شیرانی میں ہے۔

۱۲۳۷ھ کے مخطوطے کا مصرع اصلاح کے بعد ۱۲۴۲ھ کے نسخے میں میرزا نے لکھوایا۔ ۱۲۳۱ھ کے مخطوطے میں یہ آئندہ کی اصلاح موجود ہے۔

اس غزل کا مطلع بہت مشہور ہے:

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

کوئی خاص بات نہیں، "ماورائے سخن" بھی کوئی بات نہیں ہے۔ دعویٰ اور دلیل بھی نہیں ہے۔ کوئی حسی تجربہ بھی نہیں ہے۔ زبان کا چٹخارہ بھی نہیں۔ ایک لوٹی ماری تشبیہ ہے۔ اور گویا کی نذر ہو گئی۔ لیکن غزل کے مقطع کی وجہ سے غزل مشہور ہو گئی۔ بات مطلع کی ہو رہی تھی۔ نسخۂ بھوپال میں اس کی صورت یہ ہے:

اُف نہ کی گو سوزِ دل سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

۱۲۳۷ھ کے نسخے میں (جو نسخۂ بھوپال کہلایا)، یہ مصرع منسوخ ہوا اور پہلا مصرع وہ لگایا گیا جو متداول دیوان میں ہے، اور جس کا ذکر اوپر ہوا۔ ۱۲۳۱ھ کے مخطوطے میں اصلاح معکوس سے پہلے مصرعے کا حلیہ بگاڑ کر مطلع یوں لکھا ہے:

اف نہ کی گو سوزِ غم سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

اس مخطوطے میں 'بخط غالب' متعدد اصلاحیں ہیں۔ گویا بہت دنوں تک یہ کلام بلاغت نظام میرزا کے پاس رہا، لیکن انہوں نے ادب عالیہ کے اس نمونے کو اسی طرح رہنے دیا! یہ سوال میرزا نے خود نہیں کیا۔

گو سوزِ غم سے اُف نہ کی ...... کس نے؟
محابا جل گیا .... کون؟
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا..... کون، بھئی آخر کون؟ ظاہر ہے یہ فقرہ

محمد خاں گویا یا کسی اور گویا کے بارے میں شعر ہوتا تو بے معنی نہ ہوتا۔ دل کے لفظ کے بغیر یہ شعر مرزا پر تھوپا نہیں جا سکتا۔ ہو سکتا ہے ۱۲۸۵ھ کے آس پاس کی کسی بیاض میں یہ شعر ۱۲۳۱ھ کی بہینہ قرأت کے ساتھ پایا جاتے۔ کیونکہ میرزا شاعری سے منہ موڑ چکے تھے۔

۲۴۔ ورق ۱۶ الف اور ب پر وہ غزل ہے جس کا مطلع ہے:

قطع سفرِ ہستی و آرام فنا ہیچ

رفتار نہیں بیشتر از لغزشِ پا ہیچ

اس غزل کا مقطع خاص طور سے ملاحظہ کے لائق ہے جس میں مخطوطہ ساز یا مخطوطہ سازوں نے بیدل کے ایک مصرع کو جس پر میرزا نے گرہ لگائی تھی، مرزا کا مصرع سمجھ لیا، اور جب ایسا سمجھ لیا تو "اصلاحِ معکوس" کا قانون اس پر بھی نافذ کر دیا اور اس کی قرأت نسخۂ بھوپال اور نسخۂ شیرانی سے مختلف دکھا دی۔ بیدل کا مصرع یہ ہے:

عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ

غالب نے بیدل کو عقیدت پیش کرتے ہوتے یہ اعتراف کیا:

آہنگ اسدؔ میں نہیں جز نغمۂ بیدلؔ

بخط غالب، دارد کی جگہ باشد کر کے نسخۂ بھوپال کی خواندگی دکھا دی۔

آہنگ اسدؔ میں نہیں جز نغمۂ بیدلؔ

عالم ہمہ افسانۂ ما باشد و ما ہیچ

"نقوش" (نسخۂ امروہہ) میں نستعلیق میں اس شفیعہ آمیز خط خط کی نستعلیق خواندگی بھی دی گئی ہے۔ مرتب نے نستعلیق خواندگی میں بیدل کا صحیح مصرع دارد کے ساتھ لکھا ہے۔ اپنے دل میں انہوں نے بھی محسوس کیا میرزا کو اپنے مصرعوں میں تحریف پسند نہیں تھی۔ اپنے کلام میں دوسروں کا کلام ملانے والے کاتبوں کو فحش گالیاں دیتے تھے۔

"بھائی شہاب الدین خاں، واسطے خدا کے تم نے اور حکیم غلام نجف خاں نے میرے دیوان کا کیا حال کر دیا ہے۔ یہ اشعار جو تم نے بھیجے ہیں، خدا جانے کس ولد الزنا نے داخل کر دیتے ہیں۔ دیوان تو چھاپے کا ہے۔ متن میں اگر یہ شعر ہوں تو میرے

ہیں اور اگر حاشیے پر ہوں تو میرے نہیں۔ بالفرض اگر یہ شعر متن میں پائے بھی جاویں تو یوں سمجھنا کہ کسی ملعون زن جلب نے اصل کلام کو چھیل کر یہ خرافات لکھ دیتے ہیں۔ خلاصہ یہ کہ جس مفسر کے یہ شعر ہیں اس کے باپ اور دادا پر لعنت اور وہ ہفتاد پشت تک ولد الحرام۔ اس کے سوا اور کیا لکھوں؟

اگر میرزا نے اس مخطوطے کا کلام جو نو دریافت ہے اور جس میں تحریف کی گئی ہے، اصلاحیں دی گئی ہیں — اور اس کا خط، اگر خود سے منسوب کیے جانا سنتے، تو ان کے ردعمل کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

۲۵۔ ورق ۱۲ رخ ب پر شاہ نصیر کی زمینوں کی یاد دلانے والی ایک غزل ہے۔ جو پانچ شعروں پر مشتمل ہے۔ نسخۂ بھوپال میں بھی یہ پانچ شعروں کی غزل ہے۔ چوتھا شعر مخطوطے میں اس طرح لکھا ہے کہ پہلے مصرعے کا آخری لفظ بحر یا یکدست' یہ فیصلہ کرنے میں تذبذب ہوتا ہے۔

آئینہ خانہ ہے صحنِ چمنستاں یکدست
بسکہ ہیں بیخود و وارفتہ و حیراں گل و صبح

نسخۂ امروہہ (نقوش) میں تصریحات کے تحت بتایا گیا ہے کہ یکسر اصلاح سے یکدست کیا گیا۔ نسخہ عرشی زادہ میں حواشی کے تحت اس کے بالعکس بات کہی گئی ہے یعنی یکدست تھا، یکسر اصلاحی صورت ہے۔

اتنے دن مخطوطہ میرزا کے پاس رہا ہو، اتنی اصلاحیں اس میں ہوتی ہوں، اور وہ یہ فیصلہ نہ کر سکے ہوں کہ یک دست رکھوں یا یکسر۔ یہ مبہم بات مبہم قرأت کیسی؟ کوئی تشریح یا حاشیہ آرائی اس لیے قابلِ قبول نہیں ہو سکتی کہ نسخۂ بھوپال میں یکسر ہے۔ نسخۂ حمیدیہ میں اس بات کا اظہار نہیں ہے۔ لیکن اختلاف نسخ کے باب میں عرشی نے واضح کیا ہے کہ نسخۂ بھوپال میں مصرع تھا:

آئینہ خانہ ہے صحنِ چمنستاں تجھ سے

تجھ سے کی جگہ یکسر کیا گیا ہے۔ یکسر جب ۱۲۳۷ھ یا اس کے بعد کی اصلاح ہے تو ۱۲۳۱ھ کے بتلائے جانے والے نسخے میں یہ قرأت کیسے پہنچی جو یکسر کا ۱۲۳۱ھ میں یکدست سے بدلا جانا اس لیے قرین قیاس نہیں کہ یہ اصلاحِ معکوس ہے۔ یکدست کا یکسر

کیا جانا بھی قرینِ قیاس اس لیے نہیں کہ اس صورت میں تجھ سے نسخۂ بھوپال میں نہیں لکھا جاتا۔ جو اصلاح سے یکسر کیا گیا۔ سوال یہ ہے کہ ۱۲۳۷ھ یا اس کے بعد ہونے والی اصلاح ۱۲۳۱ھ کے مبینہ نسخہ میں کیوں اور کیسے ؟

۲۶۔ ورق ۱۸ الف پر غزل کا ایک شعر ہے :

نازِ خود بینی کے باعث محرمِ صد بے گناہ
جوہرِ شمشیر کو ہے پیچ تاب آئینہ پر

نسخۂ بھوپال کی جو قرأت نسخۂ حمیدیہ میں یہ درج ہے :

نازِ خود بینی کے باعث خونِ صد بے گناہ
جوہرِ شمشیر کو ہے پیچ و تاب آئینہ پر

"مخطوطہ" جو ۱۲۳۱ھ کا بتایا جاتا ہے، ۱۲۴۲ھ کے نسخۂ شیرانی کا ورژن پیش کر رہا ہے، جبکہ درمیان میں ۱۲۳۷ھ کا نسخۂ بھوپال ہے۔ گویا میرزا نے ۱۲۳۷ھ کے نسخے کے شعر میں جو تبدیلی کی ۱۲۴۲ھ کے نسخے کے لیے وہ دراصل مراجعت تھی۔ ۱۲۳۱ھ کے نسخے کی قرأت کی طرف ؟

۲۷۔ جعلی نوٹ اور جعلی سکے اگر وزن میں اور وضع میں، اور دھات کے اعتبار سے کھرے سکوں اور نوٹ جیسے ہوں اور ہوتے ہی ہیں، تب بھی پرکھتے وقت ذرا سے فرق کی وجہ سے پہچانے جاتے ہیں۔ ایک نقطے کا فرق بھی بہت ہوتا ہے اور اب جس شعر (مطلع) کا ذکر آتے گا، وہ دو نکتوں کی وجہ سے پکڑا گیا۔

ورق ۱۹ رخ الف پر جو غزل شروع ہوتی ہے، اس کا مطلع ہے۔

فسونِ یک دلی ہے لذتِ بیداد دشمن پر
کہ برق از وجد جوں پروانہ بال افشاں ہو خرمن پر

مصرعِ ثانی اصلاح سے یوں ہوا :

کہ وجدِ برق جوں پروانہ بال افشاں ہو خرمن پر

نسخۂ بھوپال کی جو قرأت نسخۂ حمیدیہ میں درج ہے، یہی ہے، لیکن عرشی نے اپنے نسخے کے باب 'اختلاف نسخ' میں بتایا ہے کہ نسخۂ بھوپال میں 'جوں' نہیں 'چوں' ہے۔ جوں نسخۂ شیرانی میں ہے۔

۲۸۔ اسی ورق پر ایک دوسری غزل کا مقطع ہے:

(اسد) پیری میں بھی آہنگِ شوق یار قائم ہے
نہیں ہے نغمہ سے خالی خمیدن ہائے چنگ آخر

نسخۂ بھوپال کا پہلا مصرع نسخۂ حمیدیہ میں یہ ہے:

اسدؔ پردے میں بھی آہنگ شوق یار قائم ہے

مخطوطے میں پہلا مصرع نسخۂ شیرانی کا ہے۔

۲۹۔ اس غزل میں ایک شعر اور بھی توجہ طلب ہے:

تڑپ کر مر گیا وہ صید بال افشاں کہ مضطر تھا
ہوا ناسور چشم تعزیت، زخم خدنگ آخر

دوسرے مصرع میں "زخم خدنگ" نسخۂ شیرانی میں ہے۔ نسخۂ بھوپال کی قرأت نسخۂ حمیدیہ میں یہ دی ہوئی ہے:

ہوا ناسور چشم تعزیت، چشم خدنگ آخر

یہاں بھی ۱۲۳۱ھ کے مخطوطے میں ۱۲۳۷ھ کے نسخے کا نہیں، بلکہ ۱۲۴۲ھ کے نسخے کا مصرع ہے۔

۳۰۔ ابھی تک تو دس گیارہ برس کے جو کھٹے میں جو نسخے تھے، ان کے سیاق و سباق میں ہم یہ دیکھ رہے تھے کہ ۱۲۳۱ھ کے مبینہ نسخے میں اشعار کی وہ صورتیں ہیں، جو ۱۲۳۷ھ کے نسخے میں اصلاح کے بعد ظہور میں آئیں۔ اب یہ ذرا وقت کے چوکھٹے کا رقبہ اور بڑھتا ہے۔ ورق ۱۹۔ب پر مطلع کے بعد کا شعر یوں لکھا ہے:

ستم کش مصلحت سے ہوں کہ خوباں تجھ پہ مائل ہیں
تکلف برطرف مل جائے گا تجھسا رقیب آخر

نسخۂ حمیدیہ کے مطابق نسخۂ بھوپال میں شعر یوں ہے:

ستم کش مصلحت سے ہوں کہ خوباں تجھ پہ عاشق ہیں
تکلف برطرف مل جائے گا تجھ سا رقیب آخر

تجسا اور تجھ سا میں ہائے مخلوط ہونے نہ ہونے پر اس وقت گفتگو ہو سکتی تھی کہ اگر دونوں نسخوں میں سے ایک کے بخط غالب ہونے کا امکان ہوتا۔ لیکن مائل اور

عاشق پر آپ کو توجہ دلانا چاہتا ہوں۔ مائل لفظ پہلے مصرع میں نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ و حسرتی کے تذکرے "گلشن بے خار" میں میرزا کے اس شعر میں واقع ہوا ہے۔ میرے سامنے نول کشور پریس کا ۱۸۷۴ء (۱۲۹۱ھ) کا چھپا ہوا نسخہ ہے۔ مولف نسخہ ان کے استاد مومن خاں مومن اور دوسرے شعرار کی کہی ہوئی تاریخیں آخر میں شامل ہیں۔ یہ تذکرہ ۱۲۵۰ھ میں مکمل ہوا تھا۔ نمونۂ کلام کے طور پر میرزا کے ۸۴ شعر درج ہیں بہت صاف اور واضح شعر ہیں اور میرا خیال ہے کہ یہ انتخاب خود میرزا نے کیا تھا۔ میرزا اور شیفتہ کے بہت گہرے مراسم تھے۔ مومن کے انتقال کے بعد وہ اپنا اردو کلام بھی میرزا کو دکھانے لگے۔ اس بات کا کوئی اندیشہ نہیں کہ میرزا کے کسی شعر میں کوئی تحریف ہوئی ہے۔ مائل لفظ عاشق کی جگہ میرزا نے ۱۲۵۰ھ کے آس پاس رکھا ہے۔ جب انہوں نے گلشن بے خار کے ترتیبے کے لیے انتخاب کیا۔ یہ ۱۲۵۰ھ کے آس پاس کی اصلاحی قرآت نسخۂ بھوپال سے پہلے کے مخطوطے میں کیسے اور کیوں؟

۲۱۔ ایک نقطے سے "مخطوطے" کو کھرا کھوٹا طے کرنے کا نکتہ اس مثال سے بھی واضح ہوتا ہے۔ ورق ۲۰ کے دوسرے کالم میں دوسری اور تیسری سطریں اس شعر کے لیے وقف ہیں۔

لذتِ تقریرِ عشق ، پردگی گوشِ دل
جوہر افسانہ ہے عرضِ تجمل ہنوز!

نسخۂ بھوپال کا مصرع نسخۂ حمیدیہ میں یہ ہے؛ جوہر افسانہ ہے عرضِ تحمل ہنوز
عرشی نے بھی اپنے نسخے میں نسخۂ بھوپال کی اس قرآت کو نسخۂ شیرانی کی قرآت پر ترجیح دی ہے۔ نسخۂ شیرانی میں تجمل ہے اور وہی اس مخطوطے میں بھی ہے۔

نسخۂ بھوپال کی اصلاح ۱۲۳۱ھ کے نسخے میں کیوں اور کیسے؟

۲۱۔ ایک نقطے کے ہیر پھیر کے بعد اب ایک چھوٹے سے حرف (عطف) کی ہیر پھیر۔

ورق ۲۱، رخ ب کے کالم ۲ میں دوسرا شعر یوں لکھا ہے۔ (اضافہ نہیں ہے)
سختی راہِ محبت، صنع دخلِ غیر ہے
بیچ تاب جادہ حکمِ جوہرِ تیغ عسس

نسخۂ حمیدیہ میں نسخۂ بھوپال کے شعر کا مصرع ثانی یہ ہے:

پیچ و تاب جادہ ہے یہاں جوہرِ تیغِ حسس

پیچتاب، نسخۂ شیرانی میں ہے جس میں نسخۂ بھوپال کی اصلاحیں ہیں۔ اس اصلاح کا ۱۲۳۱ھ کے نسخے میں ہونا محال ہے۔ اس لیے یہاں کی جگہ حکم (بہ اضافت) الحاقی لفظ ہے۔ ۱۲۳۱ھ میں پیچ و تاب کی جگہ پیچتاب بھی صرف ایک وند ہونے کی وجہ سے الحاقی قرار پاتا ہے۔

۲۱۔ اسی صفحہ پہ اگلی غزل میں بھی یہی صورت ہے۔ مطلع ہے:

دشت الفتیمیں ہے خاک کشتگاں محبوس وبس
پیچتابِ جادہا خطِ کفِ افسوس وبس!

نسخۂ بھوپال کا مصرعِ ثانی نسخۂ حمیدیہ میں درج ہے:
پیچ و تاب جادہ ہے خطِ کفِ افسوس وبس

نسخۂ شیرانی کا مصرع ہے:
پیچتابِ جادہ ہے خطِ کفِ افسوس وبس

زیرِ نظر "مخطوطے" میں بھی یہی مصرع لکھا گیا تھا، لیکن بعد میں ہے کو ہا لکھا گیا۔ جا تو سے ہے کھرچ کر ہا بناتے جانے کے کلیو نسخۂ امروہہ اور نسخۂ عرشی دونوں میں دیکھے جا سکتے ہیں ہے کو کھرچ کر ہا بنانے سے نام نہاد بیدلی رنگ کی نمائش تو ضرور کر دی گئی۔ لیکن اس میں میرزا کی تحقیر کرنے کا بھی ایک پہلو ہے۔ یعنی ایک بہتر قرأت کو شعوری طور پر ان سے بگڑوایا گیا ہے۔

دشت الفتیمیں میں کیا اس طرح میرزا لکھتے؟ دشت اور الفت کے درمیان اضافت کارشتہ ہے۔ دشت اور الفتیمیں کے درمیان نہیں۔

۲۲۔ ورق ۲۴ رخ ب پہ ایک شعر ہے:
صافیِ رخسار سے ہنگامِ شب
عکسِ داغِ مہ ہوا عارض پہ خال

نسخۂ حمیدیہ میں نسخۂ بھوپال کی یہ قدرت درج ہے:

صافیِ رخسار سے ہنگام شب
عکس داغ شب ہوا عارض پہ خال

نسخۂ شیرانی میں شعر کی قرأت یہ ہے،

صافیِ رخ سے ترے ہنگام شب
داغِ عکسِ مہ ہوا عارض پہ خال

"مخطوطے" میں مصرع اولیٰ نسخۂ بھوپال کا ہے۔ لیکن مصرع ثانی وہ ہے جو نسخۂ بھوپال کے مصرع کی اصلاحی شکل ہے اور یہ اصلاح ۱۲۳۷ھ اور ۱۲۴۲ھ کے درمیان میرزا نے کی تھی۔ لیکن اس مخطوطے میں جو ۱۲۳۱ھ کا بتایا جاتا ہے۔ مستقبل کا مصرع یہاں بھی اپنے ورق پر لکھتا ہے

۲۴۔ اسی غزل میں ایک اور شعر بھی توجہ طلب ہے:

نور خوباں سے ید بیضہ ہے آج
ورنہ تھا خورشید یک دست سوال

نسخۂ بھوپال میں شعر یوں تھا:

نور حیدر سے ہے اس کی روشنی

میرزا نے اس مصرع کو اصلاح سے یوں کیا:

نور سے تیرے ہے اس کی روشنی
ورنہ ہے خورشید یک دست سوال

نسخۂ شیرانی میں شعر یہی ہے۔ صرف دوسرے مصرعے میں ہے کو تھا کر دیا اور تھا کے ساتھ یعنی چھ سے گیارہ برس تک کسی وقت ہونے والی اصلاح دوسرے مصرع میں "مخطوطہ" دکھا رہا ہے۔ جو ۱۲۳۱ھ کا بتایا جاتا ہے۔ پہلا مصرع مخطوطے میں الحاقی ہے۔ دوسرے مصرع میں دست سوال اور اس کی رعایت سے پہلے مصرع میں "ید بیضہ" یہ رعایت لفظی اسی طرح کی ہے۔

اسد اس جفا پر بتوں سے وفا کی
مرے شیر شاباش رحمت خدا کی

میرزا یہ شعر خود سے منسوب کیے جانے پر کیسے آگ بگولہ ہوتے تھے اس بات سے غالب کا ہر طالب علم واقف ہے۔ اس پر بھی کوئی اسے میرزا کا مصرع تسلیم کرنے پر تیار ہو تو اس کی غالب شناسی کی داد دینے کے لیے اگر مقدور ہو تو نوحہ گر رکھنا پڑے گا۔

۳۵۔ ورق ۵۲ کے الف رخ پر آخر میں ایک مطلع ہے:

بہر عرض حال، شبنم سے رقم ایجاد گل
ظاہر ہے اس چمن میں لال مادر زاد گل

میرزا کے مطلع کی یہی قرآت ہے۔ لیکن ۱۲۳۰ھ کے بعد اور ۱۲۳۲ھ سے پہلے، ۱۲۳۱ھ سے پہلے مصرع اولیٰ میں "سے" کی وجہ سے الحاقی قرار پاتے گا۔ کیونکہ مصرع کا یہ روپ نسخۂ شیرانی میں ہے۔ نسخۂ بھوپال کا مصرع نسخۂ حمیدیہ میں یوں نقل ہوا ہے:

بہر عرض حال شبنم ہے رقم ایجاد گل

۳۶ ورق ۲۶ رخ الف پر یہ شعر غزل میں ہے۔

رسیدن گل باغ واماندگی ہے
عبث محمل آرائے رفتار ہیں ہم

نسخۂ بھوپال میں پہلا مصرع یہی ہے۔ لیکن دوسرے مصرع میں ایک لفظ کا فرق ہے:

عبث محفل آرائے رفتار ہیں ہم

نسخۂ بھوپال اور نسخۂ شیرانی کی قرآتوں میں صرف اسی ایک لفظ کا فرق ہے، نسخۂ شیرانی میں محمل ہے۔ نسخۂ شیرانی، چونکہ نسخۂ بھوپال کے بعد کا ہے، اس لیے محمل، اصلاحی مصرع کی صورت ہے۔ جو یقیناً ۱۲۳۱ھ کے بعد کی ہے۔ ۱۲۳۱ھ

۳۷۔ ورق ۲۶ رخ ب پر یہ شعر توجہ چاہتا ہے:

نقشبندِ چاک ہے موج از فروغ ماہتاب
سیل سے فرشِ کتاں کرتے ہیں درویرانہ ہم

نسخۂ بھوپال میں پہلے مصرع میں اصلاح کی گئی ہے۔ پہلے مصرع یوں تھا۔

نقشبندِ خاک ہے موج از فروغِ ماہتاب

اصلاح سے شعر یوں ہوا ہے:

ہے فروغِ ماہ سے ہر موج یک تصویرِ خاک
سیل سے فرشِ کتاں کرتے ہیں تا ویرانہ ہم

(ک) ہے فروغِ ماہ سے ہر موج ایک تصویرِ چاک
سیل سے فرشِ کتاں کرتے ہیں تا ویرانہ ہم

نسخۂ بھوپال میں خاک ہے۔ چاک نسخۂ حمیدیہ میں ہے، اور یہی لفظ مخطوطے میں ہے۔ اس کا امکان نہیں کہ نیچے تین نقطے دینے کے بجائے غلطی سے اوپر ایک نقطہ لگ گیا۔ کیونکہ اصلاح سے پہلے کے مصرع میں بھی خاک ہے اور اصلاح کے بعد بھی، جب مخطوطہ پایہ اعتبار سے گر گیا تو قرآت کا فرق اس الحاقی الفاظ کی وجہ سے ہے۔

۳۸۔ اسی ورق پر ایک شعر ہے جو مخطوطہ نگاروں اور کاتب کے ظلم پر اس بیاض کے خلوت خانے میں ماتم کر رہا ہے۔

بسکہ وہ چشم و چراغِ محفلِ اغیار ہے
چپکے چپکے جلتے ہیں جوں شمع خلوت خانہ ہم

یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ ماتم خانہ کو خلوت خانہ کیا گیا ہے، یا خلوت خانہ کو ماتم خانہ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ماتم خانہ لکھنے کا ارادہ مات لکھنے کے بعد بدل گیا اور خلوت خانہ لکھ دیا گیا۔ کون سا قافیہ پہلے اور کون سا بعد میں لکھنے کی سعی فرمائی گئی۔ یہ اہم نہیں ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ نسخۂ بھوپال میں قافیہ ماتم خانہ ہے اور نسخۂ شیرانی میں خلوت خانہ۔ نسخۂ عرشی زادہ میں تصریحات کے تحت یہ اندراج ہے کہ قافیہ خلوت خانہ تھا، جو ماتم خانہ کیا گیا۔ نسخۂ امروہہ مطابق قافیہ 'خلوت خانہ' ہے سوچنے

کی باتیں یہ ہیں:

۱۔ اگر قافیہ خلوت خانہ پہلے لکھا تھا تو اُسے ماتم خانہ کیوں کیا؟ صرف اس لیے کہ نسخۂ بھوپال کی قرأت کے مطابق ہو؟ لیکن یہ اصلاح تو اس قافیہ پر دی گئی جو ۱۲۴۲ھ والے نسخے میں لکھا گیا۔ یعنی ۱۲۳۷ھ کے مصرع کی اصلاحی شکل ہے۔

۲۔ اگر قافیہ ماتم خانہ لکھا تھا تو وہ خلوت خانہ کیوں بنایا گیا۔ کیونکہ ماتم خانہ نسخۂ بھوپال میں ہے اور اس کی قرأت اصلاح کے بعد نسخۂ شیرانی میں پہنچی۔ ۱۲۴۲ھ کی قرأت اور وہ بھی اصلاح کی کارفرمائی سے ۱۲۳۱ھ میں کیسے؟ — کیا یہ دکھانا مقصود تھا کہ میرزا کو اصلاحات اور اصلاحاتِ معکوس کا مالیخولیا تھا؟

۳۹۔ ورق ۲۷ الف پر مطلع کے بعد کا شعر ہے:

کیا دے صدا کہ کلفتِ گم گشتگاں سے آہ
ہے سرمہ گردِ رہ بگلوے جرس تمام

نسخۂ بھوپال میں دوسرا مصرع یہی ہے۔ لیکن پہلا مصرع ہے:

کیا دے صدا کہ الفتِ گم گشتگاں سے آہ

لیکن نسخۂ شیرانی میں پہلا مصرع کلفت کے ساتھ "مخطوطے" کے مطابق ہے۔ یہاں بھی وہی مضمون ہے کہ نسخۂ بھوپال کی اصلاحی شکل مستقبل میں بھی ہے اور ماضی میں بھی۔ گویا ماضی اور مستقبل ایک ہیں بس حال مختلف ہے!

۴۰۔ اس "نسخے" میں ایک حرف اور ہے۔ حوض میں تو "میرزا کے خط میں ان کا نسخۂ بھوپال سے پہلے کا کلام لکھوایا گیا ہے لیکن حاشیوں میں بخطِ غیر میرزا کا کچھ کلام ہے۔ وثوق سے تو اس خطِ غیر کے بارے میں کچھ کہنا مشکل ہے، لیکن محسوس یہ ہوتا ہے کہ "مخطوطہ" نویس ہی نے ذرا سا انداز بدل کر حاشیے پر کلام لکھا ہے اور ایسی غلطی بھی اس میں آئی ہے کہ اگر حوض میں یہی غلطی ہو تو اسے میرزا کے کلام کی ۱۲۳۱ھ سے پہلے کی قرأت قرار دیا جاتا۔ اللہ اللہ خیر صلاّ ختم۔ لیکن ہوا یہ کہ مخطوطہ سازوں نے ایک

ہی غزل کے دو روپ بناتے۔ ایک حاشیے کے لیے اور ایک حوض کے لیے۔ حاشیے پر "بخطِ غالب" لکھے جانے لگے اور دوسرے حاشیے پر "بخطِ غیر"۔ ورق ۳۰ ب۔ اور ۳۱ الف پر بات الٹی ہے۔ حوض والی غزل کا ایک شعر "بخطِ غیر" حاشیے پر لکھ دیا گیا اور بخطِ غیر والی غالب کی غزل کا ایک شعر حوض میں۔ ورق ۲۷۔ الف پر حوض کی غزل کا حاشیے کی غزل سے مقابلہ دلچسپی سے خالی نہیں۔

حوض اور حاشیے پر پہلا مطلع ایک ہی قرأت کا حامل ہے۔

خوش وحشتے کہ عرضِ جنونِ فنا کروں
جوں گرد راہ جامۂ ہستی قبا کروں

مطلع اسی طرح نسخۂ بھوپال میں بھی ہے۔

حسنِ مطلع حوض میں:

گر بعدِ مرگ عرضِ جنون ہوا کروں
موجِ غبار سے پرِ یک دشت وا کروں

حاشیے پر قرأت یہ ہے:

گر بعدِ مرگ وحشتِ دل کا گلا کروں
موجِ غبار سے پرِ یک دشت وا کروں

کی قرأت جس شعر میں دکھائی گئی تھی، وہ حاشیے پر "بخطِ غیر" لکھا جاتا تھا اور اصلاحِ معکوس والا جس میں "صحرائے آشکار" دکھایا گیا تھا۔ ابتدائی ورژن کے طور پر حوض میں "بخطِ غالب" لکھا جاتا تھا۔ ذرا سی بھول چوک سے بات بگڑ گئی اور اسی لیے اتنی بڑی بات کو نسخۂ امروہہ کی تصریحات اور نسخۂ عرشی زادہ کے حواشی میں نظر انداز کیا گیا۔

البتہ ایک شعر جس میں اصلاحِ معکوس کی گئی تھی، حوض ہی میں کی گئی تھی۔

آ، اے بہارِ ناز کہ جوشِ خرام سے
دستارِ گردِ شاخِ گلِ نقشِ پا کروں

حاشیے پر پہلا مصرع نسخۂ بھوپال کے مطابق ہے۔

آ، اے بہارِ ناز، کہ تیرے خرام سے

اگرچہ مصرع خر تک لکھا ہے۔ باقی جلد سازی سے کٹ گیا ہے۔

۴۱۔ ورق ۲۸۔ الف پر ایک شعر ہے:

تماشا کہ اے محوِ آئینہ بازی
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

نسخۂ بھوپال میں مصرع اولی ہے:

تماشا کر اے محوِ آئینہ داری

نسخۂ شیرانی میں:

تماشا کہ اے محوِ آئینہ سازی

ظاہر ہے کہ نسخۂ شیرانی میں 'آئینہ سازی' کتابت کی غلطی ہے۔ اگرچہ عرشی نے اسے غلطی کتابت نہیں بتایا ہے۔ صرف اختلاف نسخ تسلیم کیا ہے۔ محبوب آئینہ سازی' نہیں کرتا۔ نسخۂ شیرانی کا مصرع یہ سمجھنا چاہیے۔

تماشا کہ اے محوِ آئینہ بازی

اور یہی قرأت مخطوطے میں دکھائی گئی ہے۔ متداول دیوان کے لیے میرزا نے نسخۂ بھوپال کے 'آئینہ داری' ٹکڑے کو تو رکھا، لیکن 'تماشا کر' کے ٹکڑے کو 'تماشا کہ' وہ پہلے ہی نسخۂ شیرانی کے لیے کر چکے تھے۔

۴۲۔ ورق ۲۸۔ الف پر مطلع ہے:

جوں مردمکِ چشم میں ہوں جمع نگاہیں
خوابیدہ حیرت کدۂ داغ ہیں آہیں

نسخۂ بھوپال میں مطلع جس طرح تھا، وہ نسخۂ حمیدیہ میں یوں ہے:

جوں مردمکِ چشم سے ہوں جمع نگاہیں
خوابیدہ بحیرت کدۂ داغ ہیں آہیں

چشم محفل نظر ہے۔ کیونکہ جوں مردمکِ چشم سے پیدا ہوں نگاہیں' تو درست ہو سکتا ہے۔ مردمکِ چشم سے نگاہیں جمع نہیں ہو سکتیں۔ وہاں سے تو نگاہیں..... نکلتی ہیں۔ یہ بات میرزا نے بھی محسوس کی ہوگی۔ اور اسی وجہ سے نسخۂ شیرانی کے

لیے مصرع میں اصلاح کی اور سے کی جگہ میں رکھ دیا۔

جوں مردمک چشم میں ہوں جمع نگاہیں

یہ مصرع جو ۱۲۳۷ھ کے بعد کا ہے، ۱۲۳۱ھ کے مخطوطے میں کیسے آگیا اور اگر ابتدائی صورت مصرع کی تھی تو سے نسخۂ بھوپال کے لیے کیوں لکھوایا گیا۔

۴۳۔ اس غزل کا مقطع، جو ورق ۲۸ ب پر ہے توجہ طلب ہے:

یہ مطلع (اسد) جو ہر افسونِ سخن ہو
گر عرضِ تپاکِ نفسِ سوختہ چاہیں

نسخۂ بھوپال میں مصرع ثانی یہ ہے:

گر عرض تپاکِ جگر سوختہ چاہیں

نفسِ سوختہ، نسخۂ شیرانی کی قرأت ہے۔ ایک بار پھر یہ بوالعجبی سامنے آتی ہے کہ ۱۲۳۷ھ کے بعد کی اصلاحی قرأت ۱۲۳۱ھ کے مبینہ نسخے میں دکھائی گئی ہے۔

۴۴۔ مقطع میں، جس مطلع کا ذکر کیا گیا ہے، وہ اس مخطوطے میں یوں ہے:

حسرت کش یک جلوۂ بیدل ہیں نگاہیں
کھینچوں ہوں سویدائے دلِ چشم سے آہیں

فکرِ بیدل کا اعجاز، میرزا کا خیال تو دیکھ سکتا تھا، کھینچ تان کر خیال بیدل کا جلوۂ غالب کی فکر بھی دیکھ سکتی تھی، "نغمۂ بیدل" کی طرح آہنگ بیدل" سے وہ فیض یاب ہو سکتے تھے۔ لیکن بیدل کی بشارت، بیدل کے چہرۂ زیبا دیکھنے کی حسرت انہیں صاحب یہ الحاقی مصرع ہے۔ کیونکہ بیدل کو بیدل کو زبردستی کھینچ کر لایا گیا ہے۔ مقطع میں جس مطلع کی طرف اشارہ ہے، اس کی قرأت یہ ہے:

حسرت کش یک جلوۂ معنی ہیں نگاہیں
کھینچوں ہوں سویدائے دلِ چشم سے آہیں

بار بار غزل پڑھنے اور غور کرنے سے یہ گمان تقویت پاجاتا ہے کہ میرزا پہلی غزل کے مطلع سے یا ساری غزل سے مطمئن نہیں تھے۔

جوں مردمکِ چشم سے پیدا ہوں نگاہیں
خوابیدہ بحیرت کدۂ داغ ہیں آہیں

تلازمے اور الفاظ وہی رکھے۔ چشم، نگاہیں، داغ، سویدا آہیں۔ اور غزل ختم کرنے سے پہلے ہی اس زمین میں ایک اور غزل کہنے کا فیصلہ کر لیا۔ یہی الفاظ اور تلازمے رکھ کر، دوسری غزل کا مطلع کہا، جس کی بگڑی ہوئی شکل "بیدل" کے ساتھ "مخطوطے" میں موجود ہے۔ اس میں بیدل کی وجہ سے ایک رعایت لفظی، دوسرے مصرع میں دلِ چشم کی وجہ سے پیدا ہو گئی ہے، جسے صنعتِ تضاد کہہ سکتے ہیں۔ غزل قصیدے کی تشبیب الگ کر کے ایک صنف کے طور پر وجود میں آئی۔ جن حضرات نے غائر نظر سے قصیدے کا مطالعہ کیا ہے، وہ جانتے ہیں کہ مطلع ثانی یا ایک اور مطلع کے مطلب صرف دو ہم قافیہ مصرعے نہیں ہوتے بلکہ قصیدے کا ایک اور باب ہوتا ہے۔ یہاں بھی غالب نے جو ایک اور مطلع کا حوالہ مقطع میں دیا ہے، اس سے مراد یقیناً یہی ہے کہ ایک اور ہم طرح غزل کہنے کا ارادہ تھا۔ اگر ایک اور غزل انہوں نے نہیں کہی ہوتی تو مقطع بدل دیتے۔ مقطع برقرار رہا تو اس کے یہ معنی ہیں کہ انہوں نے ایک اور غزل بھی کہی، جس کا صرف ایک مطلع نسخۂ بھوپال میں ہے۔ باقی اشعار نظری ہوتے۔ اس مبینہ ۱۲۳۱ھ کی پہلی ردیف وار بیاض میں، صرف ایک مطلع ہی کیوں ہے، پوری غزل کیوں نہیں، جبکہ ایسا ایسا بے ہودہ کلام ہے جو لکھا گیا اور اس پر خطِ تنسیخ پھیر اگیا۔ جس طرح مخطوطہ سازوں کو یہ علم نہیں تھا کہ نیزہ کا قلم فولاد کا نہیں ہوتا اور اس لیئے زنگِ خامہ اصلاحِ معکوس سے انہوں نے میرزا کے کلام کی ابتدائی قرأت میں دکھا دیا۔ اسی طرح انہیں اس بات کا بھی علم نہیں تھا کہ مقطع میں اگلے مطلع کا ذکر پورے قصیدے یا ایک اور ہم طرح غزل کی طرف اشارہ ہوتا ہے۔

۴۵ — ورق ۲۹۔ الف پر یہ مطلع ہے:

ہے ترحمِ آفریں آرائشِ بیداد یہاں
اشک چشمِ دام ہے ہر دانۂ صیاد یہاں

نسخۂ حمیدیہ میں ۱۲۳۷ھ کے نسخۂ بھوپال کی قرأت یہ ہے:

ہے ترحم آفریں آرائشِ بیداد یہاں
اشکِ چشمِ دام ہے پر دانۂ صیاد یہاں

۱۲۳۱ھ کا مبینہ 'مخطوطہ' مطلع کو ان الفاظ میں پیش کر رہا ہے جو ۱۲۴۲ھ کے نسخے (شیرانی) میں ہیں۔

۴۶۔ اس غزل کا پانچواں شعر ہے۔

جنبشِ دل سے ہوتے ہیں عقدہ ہائے کارِ وا
کمتریں مزدورِ سنگیں دست ہے فرہادیاں

نسخۂ حمیدیہ کے مطابق نسخۂ بھوپال کے حاشیے پر جو دو شعر بعد میں بڑھائے گئے ہیں ان میں سے ایک شعر یہ بھی ہے۔ نسخۂ عرشی میں صرف دوسرے شعر کے حاشیے پر ہونے کا اظہار ہے۔ شاید اس کی وجہ سے "مخطوطہ سازوں" کو دھوکا ہوا۔ اور یہ شعر ۱۲۳۱ھ کے مبینہ "مخطوطے" میں کتابت کر دیا گیا۔ جو ۱۲۳۱ کے بعد کا ہے۔

۴۷۔ ورق ۲۹۔ الف ہی پر یہ مطلع ہے:

اے نوا سازِ تماشا سر بکف جلتا ہوں میں
یک طرف جلتا ہے دل اور یک طرف جلتا ہوں میں

نسخۂ بھوپال میں دوسرا مصرع ہے:

ایک طرف جلتا ہے دل اور ایک طرف جلتا ہوں میں

اُس زمانے میں چونکہ اعراب بالحروف لکھے جاتے تھے اس لیے یہ اک ہے۔ (آج کے اسلوب نگارش میں) نسخۂ شیرانی میں دونوں جگہ یک ہے۔

"مخطوطے" میں نسخۂ شیرانی کا مصرع ہے۔

یہاں ایک بات اور عرض کرنا ہے۔ امتیاز علی خاں عرشی عربی اور فارسی کے عالم تھے اور مصرع موزوں پڑھنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ ان کے نسخے میں جن مقامات پر نادرست قرأت درج ہے، ان میں سے یہ بھی ہے۔ انہوں نے اعراب بالحروف کا خیال نہیں کیا اور اپنے نسخے میں:

ایک طرف جلتا ہے دل اور ایک طرف جلتا ہوں میں

لکھوا دیا اور اس طرح آج کے اسلوب میں مصرعِ ساقط الوزن ہو گیا۔ ۱۸، ۱۹ برس پہلے نسخۂ

عرشی اور نسخہ مالک رام میں اغلاط کی جو نشاندہی میں نے کی تھی۔ ان میں یہ غلطی بھی شامل ہے[1]

۴۸ـ ورق ۳۰۔ ب رخ پہ ایک غزل کا مقطع ہے:

اسدؔ حسرت کش یکداغِ مشک آلودہ ہے یارب
لباسِ شمع پہ عطرِ شبِ دیجور ملتے ہیں

نسخہ حمیدیہ میں نسخہ بھوپال کی یہ قرآت ہے:

اسدؔ حیرت کش یک داغِ مشک اندودہ ہے یارب
لباس شمع پہ عطرِ شب دیجور ملتے ہیں

نسخہ شیرانی میں مقطع یوں ہے:

اسدؔ حسرت کش یک داغِ مشک اندودہ ہے یارب
لباس شمع پہ عطرِ شبِ دیجور ملتے ہیں

بات بہت واضح ہے: "حسرت کش" ۱۲۴۲ھ کے مخطوطے میں ہے۔ ۱۲۳۱ھ کے مخطوطے میں "حیرت کش" ہے۔ ۱۲۳۱ھ کی مبینہ بیاض غالب بخطِ غیر میں نسخہ بھوپال کو پھلانگ کر نسخہ شیرانی کا "حسرت کش" لکھا جانا اسے جعلی ثابت کرتا ہے: "مشک اندودہ" کی جگہ "مشک آلودہ" خود بخود الحاقی قرار پاتا ہے۔

■■

۱؎ بیاض غالب تحقیقی جائزہ ص۲۳۲ اور رموزِ غالب

کاظم علی خاں

خطوطِ غالبؔ کی اہمیت وافادیت

اردو نثر کے ارتقائی سفر میں غالب کے اردو مکاتیب وہ اہم سنگ میل ہیں جس نے ہماری نثر نگاری کو نئی راہوں سے روشناس کرانے کے ساتھ ساتھ ایک نئی سمت و رفتار سے بھی ہم کنار کیا ہے۔ خطوط غالب سے قبل اردو نثر یا تو رومانی داستانوں کی خیالی و طلسماتی فضاؤں میں انسانوں کی جیتی جاگتی حقیقی و ارضی دنیا سے پرے پرستان کی سیر میں مصروف ملتی ہے یا صوفیوں کی خانقاہوں کے تاریک نہاں خانوں کے مابعد طبیعاتی دھندلکوں میں بھٹکتی رہی ہے۔ یا کبھی کبھی خشک مذہبی و اخلاقی حکایات و موعظات بیان کرتی رہی ہے۔ یا دہلی کالج کے حدود میں طالب علموں کے محدود حلقوں کے لیے نصابی یا علمی کتابیں تیار کرتی رہی ہے ــ خطوط غالب سے قبل اردو نثر اپنی نوعیت کے لحاظ سے رومانی، طلسماتی، اخلاقی، مذہبی اور علمی کوچوں کی پرپیچ راہوں میں ماہ و سال کی کئی سو گردشوں کے دوران سرگرم سفر رہ کر جیتے جاگتے، ہنستے بولتے کرۂ ارض پر بسے انبار در انبار مسرتوں اور محرومیوں سے گھرے ہوتے انسانوں کی اس حقیقی دنیا سے روگردانی کرتی رہی ہے جو اس کے ارتقائی سفر کی اصل منزل مقصود تھی۔ خطوط غالب کی رہنمائی میں اردو نثر پہلی بار جیتے جاگتے اور سانس لیتے ہوتے انسانوں کی اس حقیقی دنیا سے روشناس ہوئی جہاں اس نے انسان کے حقیقی دکھ درد کو بیان کرنا سیکھا، مسائلِ حیات سے آنکھیں چار کرنے کا سلیقہ و حوصلہ حاصل کیا۔ اور جہاں پہنچ کر اردو نثر پرستان کی طلسماتی فضاؤں سے نکل کر اس "انس گندھ" سے بس گئی جس سے وہ کئی سال تک دیو، جن اور پری کے ذکر کے ہاتھوں محروم رہی تھی۔ غالب کے مکاتیب وہ مکاتیب ہیں جہاں اردو نثر نے پہلی بار انسانی لب و لہجے میں بے تکلفی کے ساتھ بات کرنا

سیکھی۔ غالب ایک خط میں مرزا حاتم علی مہر سے یوں مخاطب ہوتے ہیں :

" مرزا صاحب ! میں نے وہ انداز تحریر ایجاد کیا ہے کہ مراسلہ کو مکالمہ بنا دیا ہے۔ ہزار کوس سے بہ زبان قلم باتیں کیا کرو، ہجر میں وصال کے مزے لیا کرو۔" [1]

انیسویں صدی عیسوی کے نصف آخر کے دوران ۶۹-۱۸۶۸ء (۱۲۸۵ھ) میں پہلی بار غالب کے مکاتیب کیا شائع ہوئے کہ اردو نثر کے لیے "گویا دبستاں کھل گیا" اردو نثر کی تاریخ شاہد ہے کہ وجہی کی ۱۰۴۵ھ کی کتاب "سب رس" سے ۱۲۸۵ھ میں خطوط غالب کی اشاعت تک اردو کی ادبی نثر نے دو سو چالیس سال کی تاریخ کے دوران مواد اور کتابوں کی تعداد کی بنیاد پر جو ترقی کی وہ خطوط غالب کی اشاعت ۱۸۶۸ء (۱۲۸۵ھ) کے بعد اردو نثر کی زبردست ترقیوں کے مقابلے میں اگر تولیے تو ترازو کے پلڑے میں پاسنگ معلوم ہوگی۔ اردو نثر کی ترقی کی رفتار کو بڑھانے میں جو محرکات کارفرما رہے ہیں، ان کی فہرست میں خطوط غالب بھی شامل ملیں گے۔ خطوط غالب کی اہمیت کے بیان میں شیخ محمد اکرام کا یہ مقولہ غلط نہیں کہ "اردو نثر کا مستقبل فورٹ ولیم سے نہیں، بلکہ قلعۂ دہلی سے وابستہ تھا۔" "نادرات غالب" میں آفاق حسین آفاق نے بھی خطوط غالب کی اہمیت اور قدر و قیمت کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے :

" اردو نثر کے ارتقا میں غالب کا بہت بڑا حصہ ہے۔ اگر مرزا نے آج سے سو سال پہلے سادہ اور بے تکلف انداز تحریر نہ اختیار کیا ہوتا تو شاید اس وقت ہماری زبان میں اسی طرح کی عبارت آرائی کی جاتی اور ہم اسی طرح قوافی کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے۔" [2]

خطوط غالب سے قبل اردو نثر اپنے ارتقائی سفر پر چل ضرور رہی تھی مگر اس کی چال کی لڑکھڑاہٹ اور سست روی پر آتش لکھنوی کا یہ شعر صادق آتا تھا ؎

چال ہے مجھ ناتواں کی مرغ بسمل کی تڑپ
ہر قدم پر ہے یقیں یاں رہ گیا واں رہ گیا

خطوطِ غالب سے تقویت حاصل کر کے اردو نثر ترقی کی راہ پر جس غیر معمولی تیز روی سے آگے بڑھی، اس کی دوسری مثال خطوطِ غالب سے قبل اردو نثر کی تقریباً ڈھائی سو سالہ تاریخ میں تلاش کے باوجود نہیں ملتی۔

خطوطِ غالب کے دامن تربیت میں اردو نثر کے اس رواں و فطری اسلوب نے پہلی بار آنکھ کھولی جو ہماری نثر کی حقیقی ترقیوں کے لیے بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ خطوطِ غالب کے فراہم کردہ اسی بنیادی اسلوب کی بدولت اردو نثر نے اپنی پرانی ڈگر سے ہٹ کر اصناف و اسالیب کے متعدد نئے میدان سر کیے۔ غالب ہمارے ادب میں ایک ایسی مرکزی حیثیت کے مالک ہیں جو قدیم و جدید دونوں کا سنگم نظر آتی ہے۔ ان کی شاعری میں ہمیں انیسویں صدی عیسوی کی قدامت کے دوش بدوش آنے والے دور کی بشارتوں کا واضح احساس بھی ملتا ہے۔ غالب کے ادبی آثار میں قدیم تصورات اور جدید افکار کی آمیزش و آویزش کی جو دھوپ چھاؤں ملتی ہے، اس کی بدولت ہمارے ناقدوں کے نزدیک غالب روم کے اس اساطیری کردار جے نس JANUS کی مثال ہیں، جس کا ایک رخ ماضی کی طرف تھا اور دوسرا مستقبل کی جانب[۵۹]۔ غالب کے یہاں قدیم و جدید کی کشمکش کی یہ کیفیت استعاروں کے ذریعے یوں بیان کی گئی ہے ؎

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے، کلیسا مرے آگے[۶۰]

ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کا بیان ہے:

"...... اردو نثر میں مختصر افسانے، انشائیے اور ڈرامے کی اصناف غالب کے بعد جنم لیتی ہیں۔ لیکن ان اصناف ادب کیلیے اسالیب بیان کے نمونے غالب کے خطوط میں ملتے ہیں اور یہ نمونے اتنے حقیقی اور جان دار ہیں کہ افسانے، انشائیے اور ڈرامے سے زیادہ لطف و کیف کے حامل ہیں۔"[۶۱]

شیخ محمد اکرام غالب کے بلند و بالا ادبی قدر و قامت کی تصویر یوں پیش کرتے ہیں:

"... مرزا غالب کو ہمارے ادب میں ایک مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

ہے۔ جدید اردو نثر نے اس گھر میں آنکھ کھولی اور قدیم اردو شاعری بھی ان کے دامن تربیت میں کھیل کود کر جوان ہوئی.... غالب کا ادبی مرتبہ بہت بلند ہے، لیکن ان کی اہمیت فقط شخصی اور انفرادی نہیں۔ ان کا مطالعہ فقط اس لیے دلچسپ نہیں کہ انھوں نے شگفتہ، دل فریب نثر اور دل گداز، آب دار شعر لکھے، بلکہ وہ ہمارے ادب میں قدیم اور جدید کے درمیان ایک سنگم کی حیثیت رکھتے ہیں.... وہ نئی نسل کے محبوب ہیں اور قدیم روایات کے بہترین ترجمان۔ اگر ہمارے یہاں قدیم اور جدید کی خلیج کو پر ہونا ہے اور قدیم فقط وہ نہیں، جو آج سے ڈیڑھ دو سو سال پہلے ولی دکنی سے شروع ہوتا ہے۔ بلکہ جس کا سلسلہ بیدل، عرفی، نظیری، خسرو کے واسطے سے مسعود سلمان تک پہنچتا ہے تو اس کا ایک بڑا ذریعہ غالب ہو گا....."۵

رقعات غالب کے فیوض و برکات میں اس بات کو بھی یاد رکھنا چاہیے کہ مذہبی و مناظرانہ سوانح عمریوں سے قطع نظر جس کتاب نے اردو نثر میں اردو شاعروں کی باقاعدہ ادبی سوانح نگاری کی روایت جاری کی وہ 'یادگار غالب' تھی جو غالب کے شاگرد حالی نے خطوط غالب کی مدد سے تیار کر کے پہلی بار ۱۸۹۷ء میں شائع کی تھی۔ ۶

اردو نثر کو ادبی ظرافت اور مزاح نگاری کے اولین معیاری نمونے 'خطوطِ غالب' ہی نے فراہم کیے تھے۔ خطوط غالب سے قبل رجب علی بیگ سرور کی 'فسانۂ عجائب' یا بعض اور دوسری قدیم نثری داستانوں میں پرانی ظرافت کے جو نمونے ملتے ہیں۔ ان میں سے بیشتر معیار و مقدار دونوں ہی اعتبار سے جدید مزاح نگاری اور ادبی ظرافت کے ان معیاری نمونوں سے مختلف ہیں جن کی بدولت 'رقعات غالب' کے صفحات آج بھی زعفران زار نظر آتے ہیں۔ اردو نثر میں خطوط غالب نے معیاری مزاح نگاری کی جو روایت جاری کی اس کا اعتراف ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے میں بھی کیا ہے۔۷ اس سلسلے میں مشہور مزاح نگار احمد جمال

پاشا کا خیال ہے:

"انیسویں صدی کا عظیم نثری کارنامہ خطوط غالب ہیں جن سے اردو ادب میں جدید ظرافت کا آغاز ہوتا ہے۔" [۱]

اردو مکتوب نگاری کی روایت خطوطِ غالب سے قبل موجود ضرور تھی، مگر اس روایت کو تقویت دے کر زور و شور اور دھوم دھام سے جاری کرنے کا کام خطوط غالب کے 'عود ہندی' 'اردوئے معلیٰ' جیسے ان مجموعوں نے سرانجام دیا، جن کی بنیاد پر آج بھی غالب اردو کے کامیاب ترین مکتوب نگار تسلیم کیے جاتے ہیں۔

فارسی شعرا سے قطع نظر ہمارے محدود مطالعے میں غالب اردو کے وہ پہلے شاعر ہیں جن کے کلام نے اردو نثر کو شرح نگاری کی روایت سے مالا مال کیا۔ عبدالعلی والہ دکنی کی وثوق صراحت سے رسالہ 'غالب نامہ' نئی دہلی تک کلامِ غالب کی شرحوں کی طویل فہرست میں ہمیں کم و بیش تین درجن کتابوں کے نام ملتے ہیں، جن کی بدولت اردو نثر میں شرح نگاری کی روایت کو زبردست تقویت ملی ہے۔ [۲] شرحِ کلامِ غالب کی اس روایت کے بانی خود غالب ثابت ہوتے ہیں۔ کیونکہ خطوطِ غالب میں خود غالب نے اپنے متعدد اشعار کی شرح کی ہے۔ اس طرح اردو نثر میں شرح نگاری کی شاندار روایت کا آغاز بھی خطوطِ غالب ہی کے ذریعے ہوا تھا۔ [۳]

یہ مثالیں اس بات کا اثبات کرتی ہیں کہ جدید اردو نثر اپنی گوناگوں ترقیوں کے لیے بڑی حد تک غالب ہی کے دامن سے منسلک رہ کر خطوط غالب کے آغوش میں پروان چڑھی ہے۔ پروفیسر خواجہ احمد فاروقی نے جو اپنے پی ایچ ڈی کے تحقیقی مقالے "مکتوبات اردو کا ادبی و تاریخی ارتقا" کی بدولت اردو مکتوب نگاری کے مطالعے کے سلسلے میں سند کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کافی غور و فکر کے بعد خطوط غالب کے متعلق یہ رائے قائم کی ہے:

"مرزا غالب نے اردو شاعری ہی کو نیا رنگ و آہنگ نہیں دیا، جدید اردو نثر کی بنیاد بھی اپنے بابرکت ہاتھوں سے قائم کی ہے۔"

(ذوق و جستجو: خواجہ احمد فاروقی، ص ۱۰۴)

خطوط غالب نے اردو نثر کی آبیاری کرنے کے ساتھ ساتھ غالب کے حصار بند

"گنجینۂ معنی کے طلسم" کی بلند و بالا فصیلوں میں اردو تحقیق و تنقید کے داخلے کے لیے غالب فہمی اور غالب شناسی کے جو نئے دروازے کھولے وہ غالبیات کے باب میں ایک یادگار اور عہد آفریں اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ خود غالب اور غالبیات کے سلسلے میں خطوطِ غالب کی اہمیت و افادیت کا احساس و اعتراف کرنے میں غالب پر تحقیقی اور تنقیدی کام کرنے والے اہلِ قلم نہ صرف ماضی بلکہ حال میں بھی جس طرح پیش پیش رہے ہیں اس کی بنیاد پر کسی پس و پیش کے بغیر اس امکان کی بھی پیشین گوئی کی جا سکتی ہے کہ آنے والی نسلوں کو مستقبل میں غالب کے روشن مستقبل کا استقبال کرنے کے لیے خطوطِ غالب کے دروازے پر دستک دینا ہوگی۔ ہمارے نزدیک خطوطِ غالب غالبیات کے تاریک ماضی کے لیے نئی روشنی اور روشن حال کے لیے درخشاں مستقبل کی تابندہ بشارتوں کے امین ہیں۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی کا بیان ہے:

> "غالب .... اپنے اشعار سے زیادہ اپنے خطوط میں ہم سے قریب معلوم ہوتے ہیں۔ اشعار میں وہ کبھی کبھی ہم سے دور، بہت دور نظر آتے ہیں۔ خطوط میں نزدیک سے نزدیک تر۔" (غالب کی شخصیت اور شاعری: پروفیسر رشید احمد صدیقی، دہلی، طبع ۱۹۷۰ء ص ۲۷ و ۲۸)

مولانا حالی نے یادگارِ غالب میں غالب کے اردو مکاتیب کی اہمیت پر یوں روشنی ڈالی ہے:

> "جہاں تک دیکھا جاتا ہے، مرزا کی عام شہرت ہندوستان میں جس قدر ان کی اردو نثر کی اشاعت سے ہوئی ہے، ویسی نظمِ اردو اور نظم فارسی اور نثر فارسی سے نہیں ہوئی .... مرزا کی اردو نثر کے قدردان بہ نسبت ناقدر دانوں کے ملک میں زیادہ نکلیں گے۔" ۱۴۱

غالب کے حالات و کمالات کے متعلق رقعاتِ غالب میں جو اخبار درا نبار اطلاعات ملتی ہیں، ان کی مدد سے اب تک غالب کی متعدد کامیاب سوانح عمریاں لکھی جا چکی ہیں جن میں "یادگارِ غالب"، مولانا حالی، "غالب" غلام رسول مہر، "غالب نامہ" شیخ محمد اکرام نیز "ذکرِ غالب"۔ مالک رام کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ غالب کی چند ایسی سوانح عمریاں بھی ملتی ہیں جن میں فقط رقعاتِ غالب کی مدد سے خود غالب کے بیانات کی بنیاد پر ان کے حالات و

کمالات پیش کیے گئے ہیں۔ ان میں درج ذیل کتابیں شامل ہیں:

(۱) مکاتبِ غالب: مرتبہ نظامی بدایونی۔ نظامی پریس، بدایوں۔

(۲) غالب کی آپ بیتی: مرتبہ نثار احمد فاروقی، علمی مجلس دہلی۔ طبع فروری ۱۹۶۹ء

مولانا غلام رسول مہر کی تحریر کردہ غالب کی سوانح عمری کے تعارف میں عبدالمجید سالک بٹالوی نے لکھا ہے:

"مہر صاحب نے (غالب) کی سوانح عمری کی ..... نئی قسم ایجاد کی ہے کہ صاحبِ سوانح کے کلام نظم و نثر اور اس کی نجی تحریروں سے اس کے حالات زندگی فراہم کیے ہیں، جن کی صداقت سے کوئی دوسرا شخص تو در کنار خود صاحب سوانح بھی انکار نہیں کر سکتا۔ بہر حال یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ اگر مرزا غالب ایسے اچھے اور جامع رقعات نہ لکھ جاتے تو مہر صاحب سوانح نگاری میں اتنے زیادہ کامیاب نہ ہوتے۔" [۱۵]

رقعاتِ غالب نے اب تک غالب کے صحیفۂ حیات کے مختلف ابواب کے لیے جو مواد فراہم کیا ہے، اس کے دائرۂ کار میں ولادت سے وفات تک غالب کی زندگی کے تقریباً تمام اہم واقعات کے ساتھ ساتھ بعض ایسے حالات بھی شامل ہیں جو خطوطِ غالب کے علاوہ اور کسی دوسرے مآخذ میں نہیں دستیاب ہوتے۔ اس سلسلے میں چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔ دستیاب مصادر اس باب میں خاموش ہیں کہ غالب کے دادا کے یہاں پیدا ہونے والی اولاد میں بیٹوں اور بیٹیوں کی تعداد کیا تھی؟ نبی بخش حقیر کے نام پنجشنبہ ۲۲ دسمبر ۱۸۵۳ء مطابق ۲ ربیع الاول ۱۲۷۰ھ کے ایک خط میں غالب کا بیان ہے:

"بھائی صاحب! میں بھی تمہارا ہمدرد ہو گیا، یعنی منگل کے دن ۱۸ ربیع الاول کو شام کے وقت وہ پھوپھی، کہ میں نے بچپن سے آج تک اس کو ماں سمجھا تھا اور وہ بھی مجھ کو بیٹا سمجھتی تھی، مر گئی۔ آپ کو معلوم رہے کہ پرسوں میرے گویا نو آدمی مرے۔ تین پھوپھیاں اور تین چچا اور ایک باپ اور ایک دادی اور ایک دادا، یعنی اس مرحومہ

کے ہونے سے میں جانتا تھا کہ یہ نو آدمی زندہ ہیں اور اس کے مرنے
سے میں نے جانا کہ یہ نو آدمی یک بار مر گئے۔"

(نادرات غالب، حصہ دوم ص ۴۹ تا ۵۰)

اس خط سے انکشاف ہوتا ہے کہ غالب کے حقیقی دادا کے یہاں پیدا ہونے والی اولاد میں چار بیٹے اور تین بیٹیاں شامل تھیں۔ یہ خط غالبیات میں وہ واحد ماخذ ہے جس سے ہمیں پہلی بار پتہ چلتا ہے کہ غالب کی چہیتی اور چاہنے والی پھوپھی نے ۱۸ ربیع الاول ۱۲۷۰ھ مطابق ۲۰ دسمبر ۱۸۵۳ء کو بروز سہ شنبہ بہ وقت شام وفات پائی تھی۔ علائی کے نام غالب کے ایک اور اردو خط سے ہمیں یہ بھی علم ہوتا ہے کہ غالب کی روٹی کے مصارف کا بار ان کی انہیں چاہنے والی پھوپھی کے سر رہتا تھا۔ اور اس اطلاع کے لیے بھی غالب کے محولہ بالا مکتوب کے علاوہ ہمارے پاس کوئی دوسرا ماخذ موجود نہیں۔

غالب کے ددھیالی عزیزوں میں ہمیں ان کے دادا، والد اور چچا کے متعلق جو معلومات دستیاب ہیں، وہ بھی بیشتر غالب کے ایک اردو خط (بہ نام حبیب اللہ خاں ذکا) پر ہی مبنی ہیں، جس کے ضروری حصے درج ذیل ہیں:

"میں قوم کا ترک سلجوقی ہوں۔ دادا میرا ماوراء النہر سے شاہ عالم کے وقت میں ہندوستان میں آیا۔ سلطنت ضعیف ہو گئی تھی۔ صرف پچاس گھوڑے نقارہ نشان سے شاہ عالم کا نوکر ہوا۔ ایک پرگنہ سیر حاصل ذات کی تنخواہ اور رسالے کی تنخواہ میں پایا۔ بعد انتقال اس کے جو طوائف الملوکی کا ہنگامہ گرم تھا، وہ علاقہ نہ رہا۔ باپ میرا عبداللہ بیگ خاں بہادر لکھنؤ جا کر نواب آصف الدولہ کا نوکر رہا۔ بعد چند روز حیدرآباد جا کر نواب نظام علی خاں کا نوکر ہوا۔ تین سو سوار کی جمعیت سے ملازم رہا۔ کئی برس وہاں رہا۔ وہ نوکری ایک خانہ جنگی کے بکھیڑے میں جاتی رہی۔ والد نے گھبرا کر الور کا قصد کیا۔ راؤ راجہ بختاور سنگھ کا نوکر ہوا۔ وہاں کسی لڑائی میں مارا گیا۔ نصراللہ بیگ خاں بہادر میرا حقیقی چچا مرہٹوں کی طرف سے اکبرآباد کا صوبے دار تھا۔ اس نے مجھے پالا۔ ۱۸۰۶ء (کذا؟ ۱۸۰۳ء) میں جب جرنیل

لیک صاحب کا عمل ہوا، صوبہ داری کمشنری ہوگئی اور صاحب کمشنر ایک انگریز مقرر ہوا۔ میرے چچا کو جرنیل لیک صاحب نے سواروں کی بھرتی کا حکم دیا۔ چار سو سوار جمع کیے۔ چار سو سوار کا برگیڈیر ہوا۔ ایک ہزار سات سو روپے درماہہ ذات کا اور لاکھ ڈیڑھ لاکھ روپیہ سال کی جاگیر حسین حیات، علاوہ سال بھر مرزبانی کے تھی کہ بہ مرگِ ناگاہ مرگیا۔ رسالہ برطرف ہوگیا۔ ملک کے عوض نقدی مقرر ہوگئی۔ وہ اب تک پاتا ہوں — پانچ برس کا تھا جو باپ مرگیا، آٹھ برس کا تھا جو چچا مرگیا ....."[۱]

اکبرآباد میں غالب کی ننہیال جوان کے سفرِ حیات کی پہلی منزل تھی اور جہاں ان کا بچپن گزرا۔ ان کے صحیفۂ حیات کا وہ باب ہے جس کے متعلق ہمارے پاس معلومات کا فقدان ہے۔ حیات غالب کے لیے مواد فراہم کرنے والے تمام دستیاب ماخذِ غالب کی زندگی کے ابتدائی دور کے بارے میں خاموش ملتے ہیں۔ لے دے کے اک منشی شیونراتن آرام کے نام غالب کا ایک خط وہ واحد ماخذ ہے جو غالب کی ننہیال کے متعلق ملنے والے مواد کے لیے بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس خط میں غالب منشی شیونراتن آرام سے یوں مخاطب ہوتے ہیں :

"برخوردار نورِ چشم منشی شیونراتن کو معلوم ہو کہ میں کیا جانتا تھا کہ تم کون ہو؟ جب یہ جانا کہ تم ناظر بنسی دھر کے پوتے ہو تو معلوم ہوا کہ میرے فرزندِ دل بند ہو .... تم کو ہمارے خاندان کی آمیزش کا حال کیا معلوم ہے؟ مجھ سے سنو۔ تمہارے دادا کے والد اہل نجف خاں .... میں میرے نانا صاحب مرحوم خواجہ غلام حسین خاں کے رفیق تھے۔ جب میرے نانا نے نوکری ترک کی اور گھر بیٹھے، تو تمہارے پردادا نے بھی کمر کھولی اور پھر کہیں نوکری نہ کی۔ یہ باتیں میرے ہوش سے پہلے کی ہیں۔ مگر جب میں جوان ہوا تو میں نے یہ دیکھا کہ منشی بنسی دھر خاں صاحب کے ساتھ ہیں اور انھوں نے جو کیتھم گانو اپنی جاگیر کا سرکار میں دعوا کیا ہے تو بنسی دھر

اس امر کے منصرم ہیں اور وکالت اور مختاری کرتے ہیں۔ میں اور وہ ہم عمر تھے۔ شاید منشی بنسی دھر مجھ سے ایک دو برس بڑے ہوں یا چھوٹے ہوں۔ انیس بیس برس کی میری عمر اور ایسی ہی عمر ان کی۔ باہم شطرنج اور اختلاط اور محبت، آدھی آدھی رات گزر جاتی۔ چونکہ گھر ان کا بہت دور نہ تھا، اس واسطے جب چاہتے چلے جاتے تھے۔ بس ہمارے اور ان کے مکان کے درمیان میں مچھیا رنڈی کا گھر اور ہمارے دو کٹڑے درمیان تھے۔ ہماری بڑی حویلی وہ ہے کہ جواب لکھمی چند سیٹھ نے مول لی ہے۔ اس کے دروازے کی سنگین بارہ دری پر میری نشست تھی اور پاس اس کے کھٹیا والی حویلی، اور سلیم شاہ کے تکیے کے پاس دوسری حویلی اور کالے محل سے لگی ہوئی ایک اور حویلی۔ اور اس سے آگے بڑھ کر ایک کٹڑا کہ وہ گدڑیوں والا مشہور تھا اور ایک اور کٹڑا کہ وہ کشمیرن والا کہلاتا تھا۔ اس کٹڑے کے ایک کوٹھے پر میں پتنگ اڑاتا تھا اور راجہ بلوان سنگھ سے پتنگ لڑا کرتے تھے۔ واصل خاں نامی ایک سپاہی تمہارے دادا کا پیش دست رہتا تھا اور وہ کٹڑوں کا کرایہ اُگاہ کر ان کے پاس جمع کرواتا تھا۔ بھائی تم سنو تو سہی تمہارے (کذا؟ تمہارا) دادا بہت کچھ پیدا کر گیا ہے۔ علاقے مول لیے تھے اور زمین دارا اپنا کر لیا تھا۔ دس بارہ ہزار کی سرکاری مال گزاری کرتا تھا۔“.... [۱۸]

یہ خط غالب کی ننہیال کے اس تموّل کی داستان بیان کرتا ہے جس کے سہارے غالب کی ابتدائی زندگی بے فکری کے ساتھ رئیسانہ مشاغل میں گزری۔ اس خط سے ہمیں نہ صرف غالب کے نانا خواجہ غلام حسین خاں کا نام معلوم ہوتا ہے بلکہ یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ وہ عہد نجف خاں کے دوران اکبر آباد میں اچھی حیثیت کے مالک تھے۔ خط سے انکشاف ہوتا ہے کہ غالب کے نانا اکبر آباد میں نہ صرف ایک بہت بڑی جائداد رکھتے تھے، بلکہ وہ جاگیر دار بھی تھے۔ غالب کے مزاج میں شروع ہی سے جاگیر داری اور ریاست کی بو باس ایسی بسی کہ وہ بعد تک مالی پریشانی کے دور میں بھی ان کی شخصیت کا حصہ بنی رہی اور

وہ قرض دار ہونے کے باوجود بھی اس جاگیردارانہ خو بُو سے چھٹکارا نہ پا سکے، جو انہیں اپنے جاگیردار نانا خواجہ غلام حسین خاں اور جاگیردار چچا نصر اللہ بیگ خاں بہادر سے ورثے میں ملی تھی۔ اس خط سے آگرے میں واقع غالب کی اس شاندار ننہیالی حویلی کے محل وقوع کا بھی انکشاف ہوتا ہے، جس میں اپنی زندگی کے ابتدائی دور میں غالب رہتے تھے اور غالباً اکبرآباد کی یہی بڑی حویلی غالب کا مولد بھی تھی۔ ان حالات میں یہ خط غالب کی ننھیال کے متعلق ملنے والے مواد کا واحد و اہم ماخذ ہے جس کے بغیر ہمیں غالب کی ننھیال کا کوئی حال ہی نہ معلوم ہوتا۔

غالب کی ننھیال ان کے صحیفۂ حیات کا وہ سادہ باب ہے جو مواد سے خالی ملتا ہے۔ اور اس باب کے مواد کے لیے خطوط غالب کے علاوہ ہمارے پاس کوئی دوسرا ماخذ ہی موجود نہیں ہے۔ غالب کے ننھیالی عزیزوں کے سلسلے میں بھی ہمیں غالب کے ایک اردو خط سے صرف اتنا پتہ چلتا ہے کہ غالب نے بچپن میں اپنی والدہ کے علاوہ اپنی حقیقی ممانی کا بھی دودھ پیا تھا۔ اور ان ممانی کے فرزند مرزا اورنگ خاں یعنی غالب کے ماموں زاد بھائی نے غالب کی والدہ کا دودھ پیا تھا۔ نیز غالب کے یہ دودھ شریک ماموں زاد بھائی باندہ کے نواب ذوالفقار بہادر کی حقیقی خالہ کے فرزند تھے۔ گویا غالب کی ممانی باندہ کے نواب ذوالفقار بہادر کی حقیقی خالہ ہوتی تھیں۔[۱۹] غالب کا ایک اور اردو مکتوب یہ بھی بتاتا ہے کہ غالب کے اخراجات کے لیے کبھی کبھی ان کی والدہ آگرہ سے کچھ رقم بھیج دیا کرتی تھیں۔[۲۰] غالب کے احوال میں ان کے ددھیالی اور ننھیالی عزیزوں کے متعلق بیشتر معلومات ہمیں غالب کے اردو خطوط سے ہی فراہم ہوتی ہیں۔ گویا غالب کے خاندانی حالات کے لیے خطوط غالب اہم ترین ماخذ ہیں۔

غالب کے سفرِ حیات کی پہلی منزل ۸ رجب المرجب ۱۲۱۲ھ کو ان کی ولادت ہے۔ غالب کی تاریخ ولادت کے لیے عودِ ہندی طبع اول (ص ۶۹) میں شامل مکتوبِ غالب بنام علائی ہماری رہ نمائی کرتا ہے۔ غالب اردو و فارسی کے بلند پایہ شاعر و نثر نگار تھے۔ ان کے ادبی آثار مختلف علوم و فنون میں ان کی اچھی دست گاہ کا پتہ دیتے ہیں۔ اور اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے اعلا تعلیم حاصل کی ہوگی، لیکن خطوط غالب اس سلسلے میں دوسری ہی داستان بیان کرتے ہیں۔

غالب کے مختلف خطوط اس بات کے شاہد ہیں کہ کم سنی میں اپنے والد اور چچا کے سایۂ عاطفت سے محروم ہو جانے کے باعث اعلا تعلیم تو کیا، غالب اس باقاعدہ تعلیم کی تکمیل سے بھی قاصر رہے تھے جو عہدِ غالب میں عام تعلیم یافتہ لوگوں کے لیے ضروری ہوتی تھی۔ اس باب میں خطوط غالب کے چند تراشے حاضر ہیں:

۱۔ "علم و ہنر سے عاری ہوں لیکن پچپن برس سے محو سخن گزاری ہوں"
(اردوئے معلی - حصہ اول، طبع اول، ص ۲۱۰)

۲۔ "کیا آپ مجھ کو بے ہنری اور ہیچ میرزی میں صاحب کمال نہیں جانتے اور اس عبارت فارسی کو میرا مصداق حال نہیں جانتے۔ پیش ملا طبیب و پیش طبیب مُلّا۔ پیش ہیچ ہر دو و پیش ہر دو ہیچ، آرائش مضامین شعر کے واسطے کچھ تصوف، کچھ نجوم لگا رکھا ہے، ورنہ سوائے موزونی طبع کے یہاں اور کیا رکھا ہے۔" (عود ہندی طبع اول ص ۵)

۳۔ "میں نے ایام دبستان نشینی میں شرح مأۃ عامل تک پڑھا۔ بعد اس کے لہو و لعب اور آگے بڑھ کر فسق و فجور و عیش و طرب میں منہمک ہو گیا۔" (غالب کے خطوط جلد دوم) مرتبہ: خلیق انجم نئی دہلی طبع ۱۹۸۵ء ص ۴۲)

۴۔ "..... میں فنِ تاریخ و مساحت و سباق سے اتنا بیگانہ ہوں کہ ان فنون کو سمجھ بھی نہیں سکتا..... میں اسی قدر ہوں کہ نظم و نثر بقدر اپنی استعداد کے لکھ سکتا ہوں۔ مورخ نہیں ہوں"

ما قصۂ سکندر و دارا نہ خواندہ ایم
از ما بجز حکایتِ مہر و وفا مپرس"

(نادرات غالب ۲ ص ۲۹)

۵۔ "[آپ نے اپنے خط میں مجھے عقل کی رسائی اور ذہن کی تیزی میں تفضل حسین خاں (خان علامہ) کے ہم پایہ قرار دیا ہے] اس بارے میں میری گزارش یہ ہے کہ تفضل حسین خاں (خان علامہ) ایک شخص تھے، جو انواعِ علوم کے عالم تھے، طب، نجوم، ہیئت اور

ہندسہ خوب جانتے تھے، اور ہر قسم کے علم میں بات کر سکتے تھے۔
میں نے تو صرف و نحو بھی نہیں پڑھی اور منطق و معانی بھی نہیں
جانتا۔ ایک ناتمام فارسی کی واقفیت سے میں ان کے مرتبے تک
پہنچ سکتا ہوں .... "[۲۱] (غالب کے ایک فارسی خط کا اردو مفہوم)

غالب کے سفرِ حیات میں نواب الٰہی بخش خاں معروف دہلوی کی بیٹی امراؤ بیگم سے ان کا عقد اس لحاظ سے اہمیت رکھتا ہے کہ اس شادی کے کچھ عرصے بعد ہی غالب آگرہ سے دہلی منتقل ہو گئے تھے، اور دہلی میں غالب کا مستقل قیام غالب کے سوانح نگاروں کے نزدیک وہ اہم واقعہ ہے جس نے غالب کی ادبی زندگی کو متاثر کیا ان اُمور کے پیش نظر عقد غالب کی صحیح تاریخ کا تعین ضروری ہے۔ میں نے اپنے مارچ ۱۹۸۰ء کے ایک مضمون میں عقد غالب کی صحیح تاریخ غالب کے ایک مکتوب کی بنیاد پر متعین کی تھی[۲۲] یہاں اس مضمون کے مباحث کی تلخیص پیش ہے:

عقد غالب کی تاریخ کے متعلق مولانا حالی سے حال تک غالب شناسوں کی تحریروں کا جائزہ بتاتا ہے کہ (۱) مولانا حالی، (۲) غلام رسول مہر، (۳) حامد حسن قادری (۴) مالک رام اور (۵) عبدالرؤف عروج نے عقدِ غالب کی تاریخ ۷ رجب ۱۲۲۵ھ (ہفتم رجب ۱۲۲۵ھ) لکھی ہے[۲۳] مولانا امتیاز علی خاں عرشی کا ارشاد ہے کہ غالب کی شادی ۸ رجب ۱۲۲۵ھ کو ہوئی تھی[۲۴] مولانا مرتضیٰ حسین فاضل نے عقد غالب کی تاریخ ۱۱ اکتوبر ۱۸۱۰ء اور حمید اللہ خاں نے ۸ اگست ۱۸۱۰ء لکھی ہے[۲۵] لیکن میرے نزدیک عقد غالب کے سلسلے میں پیش ہونے والی مندرجہ بالا تمام تاریخیں ناقابلِ قبول ہیں۔ غالب کے مجموعہ مکاتیب اردوئے معلیٰ حصہ اول کے پہلے ایڈیشن (ص ۹۹) میں شامل مکتوبِ غالب بنام علائی میں عقد غالب کی تاریخ ۷ رجب ۱۲۲۵ھ درج ملتی ہے۔ لیکن لاہور میوزیم میں موجود غالب کے اس خط کی اصل میں عقد غالب کی تاریخ ۷ رجب کے بجائے ۱۷ رجب ۱۲۲۵ھ درج ملتی ہے۔[۲۶] اردوئے معلیٰ طبع اول کے کاتب نے بہ ظاہر یہاں عقد غالب کی تاریخ ۱۷ رجب کی جگہ غلطی سے ۷ رجب لکھ دی ہے اور یہ تاریخی غلطی سو برس سے زیادہ عرصے سے تاریخ کی طرح اپنے آپ کو دوہراتی رہی ہے۔ عودِ ہندی طبع اول (ص ۶۹) میں بھی علائی کے نام غالب کا محولہ بالا خط شامل ہے۔ اور عودِ

ہندی کا اندراج بھی عقدِ غالب کی تاریخ ۱۷ رجب ۱۲۲۵ھ کی تائید و تصدیق کر رہا ہے۔ ان شواہد و حقائق کی بنیاد پر میرے نزدیک عقدِ غالب کی صحیح تاریخ ساتویں رجب کے بجائے سترہویں رجب ۱۲۲۵ھ ثابت ہوتی ہے۔ جو تقویم میں شنبہ ۱۸ اگست ۱۸۱۰ء کے مطابق ہے۔

غالب کی داستانِ حیات کے واقعات میں ان کی آگرے سے دہلی منتقلی کے متعلق متواتر روایات اس بات کا اثبات کرتی ہیں کہ غالب نے اپنی شادی (۱۷ رجب ۱۲۲۵ھ مطابق ۱۸ اگست ۱۸۱۰ء) کے کچھ عرصے بعد ہی دہلی میں مستقل سکونت اختیار کی تھی۔ مگر سوال یہ ہے کہ وہ دہلی کس سال منتقل ہوئے؟ اس مسئلے کے حل کے لیے بھی خطوطِ غالب ہی کارآمد ماخذ ثابت ہوتے ہیں۔ غالب نے علائی کے نام اپنے ایک شنبہ ۱۶ فروری ۱۸۶۲ء مطابق ۱۲ شعبان ۱۲۷۸ھ کے ایک اردو خط میں اپنے قیامِ دہلی کی مدت ۵۱ سال بتائی ہے۔ ۲۷؎ شعبان ۱۲۷۸ھ میں سے ۵۱ سال گھٹانے پر شعبان ۱۲۲۷ھ برآمد ہوتا ہے۔ گویا غالب نے شعبان ۱۲۲۷ھ (۱۸۱۲ء) کے آس پاس دہلی میں مستقل سکونت اختیار کی ہوگی۔ ۱۲۲۷ھ سے دہلی میں غالب کا قیام قاطع برہان میں غالب کے اس بیان کی روشنی میں بھی قرین قیاس ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ ۱۲۲۶ھ کے دوران آگرہ ہی میں مقیم تھے۔ ۲۸؎ گویا غالب ۱۲۲۶ھ کے بعد ہی شاید ۱۲۲۷ھ میں دہلی منتقل ہوئے ہوں گے۔

غالب کی غزلیہ شاعری میں عاشق، محبوب اور رقیب کے کرداروں کے مثلث کے ماتحت رومان کی جس داستان کا بیان ملتا ہے وہ اردو غزل کی روایتی اور فرضی عشقیہ شاعری کا نمونہ ہے۔ یا اس رومانی داستان میں غالب کے کسی معاشقے کی بھی کارفرمائی شامل رہی ہے؟ اس سوال کا واضح جواب ہمیں خطوطِ غالب کے علاوہ کسی دوسرے ماخذ میں نہیں ملتا۔ جیسا کہ سطورِ گزشتہ میں لکھا جا چکا ہے، غالب نے اپنے ایک اردو خط میں خود اعتراف کیا ہے کہ وہ طالبِ علمی کے دور ہی سے "لہو و لعب .... فسق و فجور و عیش و طرب میں منہمک" ہو گئے تھے۔ لڑکپن کی یہ رنگ رلیاں جوانی کی رنگینیوں سے ہم کنار ہونے پر کیا رنگ لائی ہوں گی۔ اس کا اندازہ آسانی سے لگایا جا سکتا ہے۔ غالب جس عہد میں سانس لے رہے تھے، اس میں جاگیردارانہ ماحول کے زیرِ اثر رئیسوں

اور شریفوں کے دورِ شباب کے مشاغل میں کوچہ گردی اور ارباب نشاط سے روابط تمام سماجی زندگی کے معمولات میں تھے. غالب کے دائرۂ تعارف و تاثر میں شامل افراد واشخاص میں مومن، شیفتہ، حاتم علی مہر یا نواب مرزا خاں داغ کوچہ گردی کی خاک چھانتے ہوتے تھے، اور یہ سب کے سب کسی صاحب جی، کسی رمجو، کسی درگا جان صنم، کسی چنا جان یا کسی حجاب بائی کی زلف گرہ گیر کے اسیر رہ چکے تھے. ان حالات کے پیش نظر غالب کے صحیفۂ حیات میں ہمیں "پاکیٔ داماں کی حکایت" تو ملنے سے رہی. اس سلسلے میں مرزا حاتم علی مہر کے نام غالب کے بعض خطوط بھی غالب کی زندگی کے اس تاریک پہلو پر روشنی ڈالتے ہیں. حاتم علی مہر کے نام ایک خط میں غالب رقم طراز ہیں،

"..... بھائی، تمہاری طرح داری کا ذکر میں نے مغل جان سے سنا تھا. جس زمانے میں کہ وہ نواب حامد علی خاں کی نوکر تھی اور اس میں مجھ میں بے تکلفانہ ربط تھا، تو اکثر مغل سے پہروں اختلاط ہوا کرتے تھے. اس نے تمہارے شعر اپنی تعریف کے مجھ کو بھی دکھائے ....." ۲۹

اس بیان میں مغل جان طوائف سے غالب خود اپنے روابط کے معترف ہیں اسی ضمن میں ایک اور خط بھی غالب نے مہر کو لکھا ہے:

"..... اللہ اللہ! ایک وہ زمانہ تھا کہ مغل نے تمہارا ذکر مجھ سے کیا تھا اور وہ اشعار جو تم نے اس کے حسن کے وصف میں لکھے تھے، تمہارے ہاتھ کے لکھے ہوئے مجھ کو دکھاتے تھے." ۳۰

عہدِ شیب میں غالب کا یہ شعر شاید ان کے دورِ شباب کی ان ہی رنگا رنگ بزم آرائیوں کی یادوں کی دین ہوا ہے

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہوگئیں

مرزا حاتم علی مہر کے نام ایک اور خط میں غالب نے ایک ڈومنی سے اپنے عشق کی داستان یوں بیان کی ہے:

"جناب مرزا صاحب! آپ کا غم فزا نامہ پہنچا، میں نے پڑھا،

یوسف علی خاں عزیز کو پڑھوا دیا۔ انھوں نے جو میرے سامنے اس مرحومہ کا اور آپ کا معاملہ بیان کیا، یعنی اس کی اطاعت اور تمہاری اس سے محبت، سخت ملال ہوا اور رنج کمال ہوا۔ سنو صاحب! شعرا میں فردوسی اور فقرا میں حسن بصری اور عشاق میں مجنوں۔ یہ تین آدمی تین فن میں سر دفتر اور پیشوا ہیں۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ فردوسی ہو جائے۔ فقیر کی انتہا یہ ہے کہ حسن بصری سے ٹکر کھائے۔ عاشق کی نمود یہ ہے کہ مجنوں کی ہم طرحی نصیب ہو۔ لیلیٰ اس کے سامنے مری تھی، تمہاری محبوبہ تمہارے سامنے مری۔ بلکہ تم اس سے بڑھ کر ہوئے کہ لیلیٰ اپنے گھر میں اور تمہاری معشوقہ تمہارے گھر میں مری۔ بھئی مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں جس پر مرتے ہیں اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو بخشے اور ہم تم دونوں کو بھی کہ زخم مرگ دوست کھائے ہوئے ہیں، مغفرت کرے۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔ بآنکہ یہ کوچہ چھٹ گیا۔ اس فن میں بیگانہ محض ہو گیا ہوں لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔ جانتا ہوں کہ تمہارے دل پر کیا گزرتی ہوگی۔ صبر کرو اور اب ہنگامۂ عشق مجازی چھوڑو۔" ۲۲

غالب کا یہ خط اردوئے معلیٰ حصہ اول نیز عود ہندی میں بے تاریخ ملتا ہے لیکن خط میں مہر کی جن محبوبہ چنا جان کی وفات پر تعزیت ادا کی گئی ہے وہ پنجشنبہ ۹ ذیقعدہ ۱۲۷۶ھ (مطابق ۲۱ مئی ۱۸۶۰ء) کو فوت ہوئی تھیں ۲۳ ظاہر ہے غالب کا یہ خط تاریخ مذکورہ کے فوری بعد ذیقعدہ ۱۲۷۶ھ میں لکھا گیا ہوگا۔ خط میں غالب کا بیان ہے کہ ان کی محبوبہ یعنی ستم پیشہ ڈومنی نے چالیس بیالیس سال قبل وفات پائی تھی۔ ۱۲۷۶ھ میں سے چالیس بیالیس برس نکلنے پر ۱۲۳۶ھ یا ۱۲۳۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ گویا غالب کی محبوبہ ۱۲۳۴ھ سے ۱۲۳۶ھ تک کے درمیانی زمانے میں فوت ہوئی ہوگی

اور اس زمانے میں غالب (متولد ۱۲۱۲ھ) کی عمر ۲۲ یا ۲۴ برس رہی ہو گی۔ دیوان غالب نسخۂ حمیدیہ میں "ہائے ہائے" ردیف کی جو غزل ملتی ہے وہ شاید غالب کی ان ہی محبوبہ کی وفات پر مرثیہ ہے۔ یہ غزل نسخۂ حمیدیہ کی کتاب کی تکمیل (۵ صفر ۱۲۳۷ھ) سے قبل کہی گئی ہو گی۔

مرزا حاتم علی مہر ہی کے نام ایک اور خط میں غالب نے کاروبار عشق میں اپنے طریقۂ کار پر یوں روشنی ڈالی ہے۔

"مرزا صاحب! ہم کو یہ باتیں پسند نہیں۔ ۶۵ برس کی عمر ہے۔ ۵۰ برس عالم رنگ و بو کی سیر کی، ابتدائے شباب میں ایک مرشد کامل نے یہ نصیحت کی ہے کہ ہم کو زہد و ورع منظور نہیں۔ ہم مانع فسق و فجور نہیں۔ پیو، کھاؤ، مزے اڑاؤ، مگر یہ یاد رہے کہ مصری کی مکھی بنو، شہد کی مکھی نہ بنو۔ سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے۔ کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے۔ کیسی اشک فشانی، کہاں کی مرثیہ خوانی، آزادی کا شکر بجا لاؤ، غم نہ کھاؤ اور اگر ایسی ہی اپنی گرفتاری سے خوش ہو تو چنا جان نہ سہی منا جان سہی۔ میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہو گئی اور ایک قصر ملا اور ایک حور ملی اقامت جاودانی ہے اور اسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے۔ اس تصور سے جی گھبراتا ہے اور کلیجہ منہ کو آتا ہے۔ ہے ہے! وہ حور اجیرن ہو جاتے گی، طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی۔ وہ زمردیں کاخ اور وہی طوبیٰ کی ایک شاخ، چشم بد دور وہی ایک حور۔ بھائی ہوش میں آؤ، کہیں اور دل لگاؤ ؎

زنِ نو کن اے دوست در نو بہار
کہ تقویم پارینہ ناید بکار"

(اردوئے معلی ج ۱، ص ۲۵۴)

غالب کا یہ مشہور شعر ان کے ان ہی تصورات کی عکاسی کرتا ہے ؎

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا [۲۵]

غالب کے حالات زندگی فراہم کرنے والے دوسرے تمام معاصر مصادر ان کی اولاد کے سلسلے میں خاموش ہیں۔ خطوطِ غالب وہ واحد ماخذ ہیں جو غالب کے صحیفۂ حیات میں ان کی اولاد کے ایک نئے باب کا اضافہ کرتے ہیں۔ غالب کی زندگی کی کتاب کا اولاد سے متعلق باب سادہ رہ جاتا۔ اگر غالب اپنے ایک اردو خط میں میاں داد خاں سیاح کو یہ اطلاع نہ دیتے:

"تمہارے ہاں لڑکا پیدا ہونا اور اس کا مرجانا معلوم ہوکر مجھ کو بڑا غم ہوا۔ بھائی اس داغ کی حقیقت مجھ سے پوچھو کہ ۷۴ برس کی عمر میں سات بچے پیدا ہوتے۔ لڑکے بھی اور لڑکیاں بھی اور کسی کی عمر پندرہ مہینے سے زیادہ نہیں ہوتی۔"

(اردوئے معلیٰ حصہ اول طبع اول ص ۲۱)

غالب نے ۲۵ اگست ۱۸۶۷ء (مطابق یک شنبہ ۲۴ ربیع الآخر ۱۲۸۴ھ) کے اس خط میں اپنی عمر ۷۴ سال بتائی ہے جو بظاہر ضعیفی میں ان کے حافظے کی ضعف کا نتیجہ ہے۔ ربیع الآخر ۱۲۸۴ھ میں غالب (متولد رجب ۱۲۱۲ھ) کا سن ۷۴ کی بجائے تقریباً ۷۲ برس نکلتا ہے۔

غالب (متولد ۸ رجب ۱۲۱۲ھ و متوفی ۲ ذی قعدہ ۱۲۸۵ھ) کی کم و بیش ۷۳ سالہ داستانِ حیات میں ایک دلچسپ عنوان وہ مکان بھی ہیں جہاں ان کی زندگی گزری تھی۔ غالب آگرہ، دہلی اور رامپور کے مختلف محلوں میں کہاں کہاں اور کن کن مکانوں کے مکیں رہے تھے، خطوط غالب کے صفحات میں اس سوال کا بھی جواب تلاش کیا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر خلیق انجم کا ایک مقالہ "غالب کی قیام گاہیں"۔ اس کی ایک دلچسپ مثال ہے، جس میں بیشتر خطوطِ غالب ہی کی مدد سے غالب کی قیام گاہوں کی نشاندہی کی گئی ہے۔[۲۶] غالب نے اپنی زندگی میں مختلف مقامات کے جو سفر کیے تھے، ان کے متعلق بھی غالب کے اردو و فارسی خطوط میں اچھا خاصا مواد موجود ہے، جس کی بنیاد پر مولانا غلام رسول مہر غالب کی مسافرتوں

پر مفصل روشنی ڈال چکے ہیں۔ ؎۴۷

خطوطِ غالب کی مدد سے ہم غالب کے ادبی سفر کی متعدد اہم منزلوں سے روشناس ہوتے ہیں۔ ان خطوط سے پتہ چلتا ہے کہ غالب نے شعر گوئی کا آغاز فارسی کے بجائے اردو شاعری سے کیا تھا، اور شاعری شروع کرنے کے وقت ان کی کیا عمر تھی، اس سلسلے میں خطوط غالب کے بعض تراشے حاضر ہیں:

۱۔ "....ابتدائے فکرِ سخن میں بیدل، و اسیر و شوکت کی طرز پر ریختہ لکھتا تھا...." (عودِ ہندی طبع اول ص ۱۵۹، خط بنام شاکر)

۲۔ "...خاکسار نے ابتدائے سنِ تمیز میں اردو زبان میں سخن سرائی کی ہے...." (عودِ ہندی ص ۱۲۶۔ مکتوب بنام نساخ)

۳۔ "...بارہ برس کی عمر سے نظم و نثر میں کاغذ مانند اپنے نامۂ اعمال کے سیاہ کر رہا ہوں...." ؎۴۸ (مکتوب بنام قدر بلگرامی)

۴۔ "علم و ہنر سے عاری ہوں، لیکن پچپن برس سے محوِ سخن گزاری ہوں..." ؎۴۹ (خط بنام مفتی سید محمد عباس)

آخری تراشہ مفتی سید محمد عباس کے نام غالب کے جس خط سے ماخوذ ہے وہ اردوئے معلیٰ حصہ اول طبع اول (ص: ۲۱۷ تا ۲۱۸) میں بے تاریخ درج ملتا ہے۔ تجلیات میں اس خط کی تاریخ تحریر شنبہ ۱۹ صفر ۱۲۸۹ھ ملتی ہے جس میں سنہ غلط درج ہوا ہے۔ اس خط کی صحیح تاریخ تحریر شنبہ ۱۹ صفر ۱۲۷۹ھ مطابق ۱۶ اگست ۱۸۶۲ء متعین ہوئی ہے ؎۵۰ غالب نے صفر ۱۲۷۹ھ کے اس خط میں اپنی شاعری کی مدت ۵۵ برس قرار دی ہے، گویا وہ ۱۲۲۴ھ سے شاعری کر رہے تھے۔ (غالب: متولد ۱۲۱۲ھ) کی عمر ۱۲۲۴ھ میں بارہ برس تھی۔ منقولہ بالا تراشہ نمبر ۳ میں بھی غالب نے آغاز شاعری کے وقت اپنی عمر بارہ سال لکھی ہے۔ ؎۵۱

غالب کی ادبی زندگی ۱۲۲۴ھ (۱۸۰۹ء) سے شروع ہونے والے اردو شاعری کے ابتدائی دور کے دائرہ کار میں ان کے اردو کلام کے وہ تمام قلمی نسخے آتے ہیں جو (۱) نسخۂ عرشی زادہ (۲) نسخۂ حمیدیہ بھوپال (۳) نسخۂ شیرانی کے نام سے موسوم ہیں اور جو بالترتیب (۱) رجب ۱۲۳۱ھ (جون ۱۸۱۶ء) (۲) صفر ۱۲۳۷ھ (نومبر ۱۸۲۱ء) (۳) ۱۲۴۲ھ (۱۸۲۶ء) تک

تمام ہوتے تھے۔ چنانچہ غالب نے جب ربیع الاول ۱۲۴۴ھ (ستمبر ۱۸۲۸ء) میں اپنے کلام کا انتخاب "گلِ رعنا" کے نام سے کیا تو اس وقت تک غالب کے اردو دیوان کے دو تین نسخے تیار ہو چکے تھے، مگر فارسی کلام مرتب بھی نہ ہوا تھا اور "گل رعنا" (۱۲۴۴ھ ۱۸۲۸ء) ہی غالب کے قلیل المقدار فارسی کلام کا پہلا مجموعہ قرار دیا جاتا ہے۔ ان حقائق سے پتہ چلتا ہے کہ غالب ۱۸۲۶ء (۱۲۴۲ھ) تک زیادہ توجہ اردو شاعری ہی کو دیتے رہے۔ لیکن ۱۸۲۷ء سے انہوں نے اردو کے مقابلے میں فارسی شاعری پر زیادہ توجہ دی تھی جو ۱۸۴۷ء تک جاری رہی تھی۔ ۱۸۴۷ء کے قریب وہ اردو شاعری کی جانب دوبارہ متوجہ ہوئے اور فارسی شاعری انہوں نے کم کی۔ ۱۸۴۷ء سے ۱۸۵۷ء تک کی اردو شاعری بیشتر دہلی کے شاہی قلعے میں غالب کی رسائی یا رسائی کے لیے کوششوں کا نتیجہ تھی۔ ۱۸۵۷ء کے بعد غالب اپنی ضعیفی اور زمانے کی ناسازگاری کی بدولت اردو و فارسی دونوں زبانوں میں شاعری سے اجتناب برتنے لگے۔ اس دور میں غالب نے اردو و فارسی نثر پہ ہی قناعت کی۔ غالب کی ادبی زندگی کے نشیب و فراز کا یہ جائزہ بتاتا ہے کہ وہ اپنی ادبی صلاحیتوں کو اپنی زندگی کے آخری دور تک اردو و فارسی نظم اور فارسی نثر پر جب پوری طرح صرف کر چکے تو ان کے پاس اپنی ادبی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے صرف اردو خطوط کا ایک وسیلہ بچا تھا۔ لہٰذا اگر ہمیں غالب کی ادبی زندگی کے آخری دور کی سیر کرنا ہے تو ہمیں ان کے خطوط کی ورق گردانی کرنا ہوگی، جو ان کی ادبی زندگی کے تکملے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ غالب کی اردو مکتوب نگاری اس طرح گویا غالب کے ادبی سفر کی وہ منزلِ مقصود ہے جس کے بغیر غالب کا مطالعہ ادھورا، نامکمل اور تشنہ رہے گا۔

خطوطِ غالب کے دامن میں غالب کے ادبی آثار کے متعلق قابلِ لحاظ مقدار میں ایسا کار آمد مواد موجود ہے جو ان کی متعدد ادبی تخلیقات کی شانِ نزول پر روشنی ڈالنے کے ساتھ ساتھ ان کے زمانہ تخلیق کو متعین کرنے میں بھی معاون ثابت ہوتا ہے۔ غالب کے فارسی و اردو کے منثور ادبی آثار میں "مہر نیم روز" (فارسی)، "دستنبو" (فارسی)، "قاطع برہان" (فارسی)، نیز "تیغ تیز" (اردو) وہ کتابیں ہیں، جن کی تحریر و اشاعت ۱۸۵۰ء سے ۱۸۶۷ء تک کے درمیانی زمانے میں ہوئی تھی، اور غالب کی ادبی زندگی کا یہ دور ان کی اردو مکتوب نگاری کا زمانہ ہے۔ چنانچہ ان کے اردو خطوط میں ان تمام

کتابوں کے متعلق بہت کچھ ایسا مواد موجود ہے جو ان کتابوں کی تالیف وطباعت کے زمانے کو متعین کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے یا ان کے بنیادی محرکات پر روشنی ڈالتا ہے، جو ان کی تحریر میں کارفرما رہے تھے۔ میں نے اپنے تین عدد مقالوں میں 'مہر نیم روز'، 'دستنبو'، اور 'تیغ تیز' کا مفصل تحقیقی جائزہ پیش کرنے میں خطوط غالب سے جتنا استفادہ کیا ہے اس کی تفصیلات ان مقالوں میں ملاحظہ کی جاسکتی ہیں۔ [۲۶۵]

خطوط غالب کی مدد سے ہمیں ان کی متعدد منظوم ادبی تخلیقات کے متعلق بھی اہم اطلاعات ملتی ہیں۔ نبی بخش حقیر کے نام اوائل مئی ۱۸۵۱ء کے ایک مکتوب میں غالب رقم طراز ہیں:

"... ایک بات تم کو یہ معلوم رہے کہ جب حضور میں حاضر ہوتا ہوں تو اکثر بادشاہ مجھ سے ریختہ طلب کرتے ہیں۔ سو وہ کبھی ہوتی غزلیں تو کیا پڑھوں، نئی غزل کہہ کر لے جاتا ہوں۔ آج میں نے دوپہر کو ایک غزل لکھی ہے۔ کل یا پرسوں جاکر پڑھوں گا۔ تم کو بھی لکھتا ہوں۔ داد دینا کہ اگر ریختہ پایۂ سحر یا اعجاز کو پہنچے تو اس کی یہی صورت ہوگی یا کچھ اور شکل: ؎

کہتے تو ہو تم سب کہ بت غالیہ مو آئے
اک مرتبہ گھبرا کے کہو کوئی کہ وو آئے" [۲۶۶]

کلیات غالب مطبع منشی نول کشور لکھنؤ طبع ۱۸۶۳ء (ص ۲۲۲ تا ۲۲۶) میں ۲۰ اشعار پر مشتمل بہادر شاہ ظفر کی مدح میں غالب کا جو فارسی قصیدہ (نمبر ۱۷) شامل ملتا ہے اس کا مطلع یہ ہے ؎

گفتم حدیث دوست بقرآں برابر است
نازم بکفر خود کہ بہ ایماں برابر است

غالب کے اس فارسی قصیدے کے متعلق نادرات غالب کے خطوط نمبر ۱۴ اور ۱۵ سے پتہ چلتا ہے کہ ان کا یہ قصیدہ بہادر شاہ ظفر کے دربار میں عیدالفطر یعنی یکم شوال ۱۲۶۷ھ مطابق ۳۱ جولائی ۱۸۵۱ء کو تازہ کلام کے طور پر پیش کیا گیا تھا۔

نبی بخش حقیر کو ۱۸۵۲ء کے ایک خط میں غالب نے لکھا ہے:

"بھائی خدا کے واسطے غزل کی داد دینا۔ اگر یہ ریختہ ہے تو میر و مرزا
کیا کہتے تھے؟ اگر وہ ریختہ تھا تو پھر یہ کیا ہے؟ صورت اس کی یہ ہے
کہ ایک صاحب شاہزادگان تیموریہ میں سے لکھنؤ سے یہ زمین
لائے۔ حضور (یعنی بہادر شاہ ظفرؔ) نے خود بھی غزل کہی اور مجھے
بھی حکم دیا۔ سو میں حکم بجا لایا اور غزل لکھی ..... لو اب غزل پڑھو:
سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں"

یہ بیان بتاتا ہے کہ غالب کی یہ مشہور اردو غزل کن حالات میں معرضِ وجود میں آئی تھی۔ یہ غزل دیوانِ غالب مطبع صدر مجلس لکھنؤ طبع اپریل ۱۸۸۲ء (ص ۳۹ تا ۴۰) میں موجود ہے۔

'نادرات غالب' کے خط نمبر ۲، سے پتہ چلتا ہے کہ غالب نے ۲۲ ستمبر ۱۸۵۸ء سے کچھ عرصہ قبل ملکۂ انگلستان کوئین وکٹوریہ کی مدح میں ساٹھ اشعار کا ایک فارسی قصیدہ لکھا تھا جو دستنبو میں شامل کیا گیا تھا۔ اور بعد کو یہ کلیات غالب مطبع نول کشور لکھنؤ طبع ۱۸۶۳ء (ص ص ۲۶۰ تا ۲۶۲) میں بھی قصیدہ نمبر ۳ کی شکل میں شائع ہوا تھا اس قصیدے کا مطلع یہ ہے :۔
در روزگار ما نتواند شمار یافت
خود روزگار آنچہ دریں روزگار یافت

حقیر کو ۸ مارچ ۱۸۵۵ء کے خط میں غالب نے اطلاع دی ہے:
"ان دنوں میں نے دو رباعیاں اردو میں لکھی ہیں.... ان کو بہ نظر
اصلاح دیکھو....."

(نادرات غالب حصہ دوم ص ۱) ان دونوں اردو رباعیوں کے پہلے مصرعے یہ ہیں:
(۱) کہتے ہیں کہ وہ مردم آزاد نہیں — الخ
(۲) ہم گرچہ ہوئے سلام کرنے والے — الخ

یہ دونوں رباعیاں مکتبہ الفاظ علی گڑھ طبع ۱۹۸۰ء ص: ۲۵۵ میں ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔

'دیوان غالب' مطبع صدر مجلس لکھنؤ طبع اپریل ۱۸۸۲ء (ص: ۹۴ تا ۹۵) میں چکنی ڈلی کی تعریف میں وہ تیرہ اشعار پر مشتمل غالب کا ایک اردو قطعہ ملتا ہے۔ اس قطعہ کے متعلق حاتم علی مہر کے نام اپنے ایک خط میں غالب نے یہ اطلاع دی ہے:

"...... ایک میرا قطعہ ہے کہ وہ میں نے کلکتہ میں کہا تھا، تقریب یہ کہ مولوی کرم حسین صاحب ایک میرے دوست تھے۔ انھوں نے ایک مجلس میں چکنی ڈلی بہت پاکیزہ اور بے ریشہ اپنے کف دست پر رکھ کر مجھ سے کہا کہ اس کی کچھ تشبیہات نظم کیجیے۔ میں نے وہیں بیٹھے بیٹھے نو دس شعر کا ایک قطعہ لکھ کر ان کو دیا اور صلے میں ان سے وہ ڈلی لے لی ..... ؎

ہے جو صاحب کے کف دست پہ یہ چکنی ڈلی
زیب دیتا ہے اسے جس قدر اچھا کہیے" [۴۶]

نبی بخش حقیر کے نام اپریل ۱۸۵۲ء کے ایک خط میں غالب کا بیان ہے:

"...... یہاں بادشاہ نے قلعہ میں مشاعرہ مقرر کیا ہے۔ ہر مہینے میں دو بار مشاعرہ ہوتا ہے۔ پندرھویں کو اور انتیسویں کو حضور فارسی کا ایک مصرع اور ریختے کا ایک مصرع طرح کرتے ہیں۔ اب کے جمادی الثانی کی تیسویں کو جو مشاعرہ ہوا اس میں مصرع فارسی یہ تھا: ؏

زیں تماشہ گاہ گریاں می رود

ریختے کا مصرع یہ تھا: ؏

خمارِ عشق ہمیں کس قدر ہے کیا کہیے

نظر ہے کیا کہیے، خبر ہے کیا کہیے

میں نے ایک غزل فارسی اور ایک ریختہ موافق طرح کے اور دوسرا ریختہ اسی طرح میں سے ایک اور صورت نکال کر لکھا۔ وہ تینوں غزلیں تم کو لکھتا ہوں ....."

۱۔ چاک از جیبم بہ داماں می رود ــــ الخ

(نشاندہی کے لیے یہاں غزلوں کے پہلے مصرعے نقل کیے ہیں)

۲۔ دیا ہے دل اگر اس کو بشر ہے کیا کہیے ــــ الخ

۳۔ کہوں جو حال تو کہتے ہیں مدعا کہیے ــــ الخ

(نادرات غالب ع۲ ص ۳۵ تا ۳۸)

اس خط میں غالب کے بیان سے انکشاف ہوتا ہے کہ ان کی مذکورہ تینوں غزلیں ۳۰ جمادی الثانی (۱۲۶۹ھ) مطابق ۱۰ اپریل ۱۸۵۳ء کو منعقد ہونے والے قلعۂ دہلی کے شاہی طرحی مشاعرے میں پیش ہوئی تھیں۔ گویا یہ تینوں غزلیں ۱۰ اپریل ۱۸۵۳ء سے چند روز قبل کا تازہ کلام تھیں۔ ان میں سے فارسی غزل کلیات غالب لکھنؤ طبع ۱۸۶۳ء (ص ۴۲۸ تا ۴۲۹) میں شامل ہے، اور اردو کی دونوں غزلیں دیوان غالب مطبع صدر مجلس لکھنؤ طبع اپریل ۱۸۸۲ء (ص ۷۰، نیز ص ۴۷) میں شائع ہوئی تھیں۔

نادرات غالب کے خط نمبر ۶۵ مورخہ ۳ اکتوبر ۱۸۵۵ء میں غالب نے حقیر کو بتایا ہے "رات کو ایک غزل کئی برس کے بعد لکھی ہے۔ اب صبح دم تم کو لکھتا ہوں۔ خدا کے واسطے غور کرنا کہ غزل اس کو کہتے ہیں۔" اس کے آگے خط میں غالب نے یہ اپنی فارسی غزل نقل کی ہے: ؎

اے ذوقِ نواسنجی بازم بخروش آور ــــ الخ

غالب کی یہ فارسی غزل ۲؍۱ اکتوبر ۱۸۵۵ء کی شب میں کہی گئی تھی۔ غالب نے اپنی ادبی زندگی کے اس دور میں کئی سال سے فارسی غزلیں نہیں کہی تھیں۔ یہ فارسی غزل کلیات غالب طبع ۱۸۶۳ء (ص: ۴۶۰) میں شامل ہے۔ غالب نے اپنی اس فارسی غزل کا ذکر اپنے خط بنام شفق میں بھی کیا ہے۔ (عود ہندی، طبع اول۔ ص ۵۳)

نادرات غالب کے خط نمبر ۲۴ بنام حقیر سے انکشاف ہوتا ہے کہ غالب نے شوال ۱۲۷۰ھ، جولائی ۱۸۵۴ء کے آس پاس درج ذیل دو اردو غزلیں کہی تھیں ؎

۱۔ درخورِ قہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا

۲۔ کسی کو دے کے دل کوئی نواسنجِ فغاں کیوں ہو

یہ دونوں اردو غزلیں دیوان غالب لکھنؤ، طبع اپریل ۱۸۸۲ء (ص ۱۰ نیز ۴۶)
میں شامل ہیں۔

خطوطِ غالب ہمیں قابلِ لحاظ مقدار میں غالب کا ایسا غیر متداول اردو کلام
بھی فراہم کرتے ہیں جو دیوانِ غالب کے لیے اضافہ ثابت ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں چند
مثالیں حاضر ہیں: نواب امین الدین احمد خاں، جو غالب کے عزیز شاگرد نواب علاؤالدین
احمد خاں علائی کے والد اور غالب کی زوجہ امراؤ بیگم کے حقیقی چچازاد بھائی تھے، غالب
کے تازہ کلام کے مشتاق رہا کرتے تھے۔ چنانچہ علائی اپنے پھوپھا مرزا غالب سے فرمائش
کر کے اپنے والد امین الدین احمد خاں کے لیے غزلیں لکھوایا کرتے تھے۔ امین الدین احمد
خاں کے نام غالب کے ایک مکتوب کا تراشہ حاضر ہے:

"وکیل حاضر باش دربار اسداللہی، یعنی علائی مولائی نے اپنے
موکل کی خوشنودی کے واسطے فقیر کی گردن پہ سوار ہو کر ایک
اردو کی غزل لکھوائی۔ اگر پسند آئے تو مطرب کو سکھائی جائے...

غزل:

مطلع: میں ہوں مشتاقِ جفا مجھ پہ جفا اور سہی
تم ہو بیداد سے خوش اس سے سوا اور سہی

مقطع: مجھ سے غالب یہ علائی نے غزل لکھوائی
ایک بیداد گرِ رنج فزا اور سہی" ۹؎

نو اشعار کی یہ اردو غزل جس کا مطلع و مقطع پیش کرنے پر اکتفا کی گئی ہے، غالب
کے جس خط میں درج ہوئی ہے اس کی تاریخ تحریر چہارشنبہ ۲ ربیع الاول ۱۲۸۲ھ
(مطابق ۲۶ جولائی ۱۸۶۵ء) ہے۔ خط میں غالب کے بیان اور خود غزل کے مقطع سے واضح
ہوتا ہے کہ یہ غزل غالب نے نواب امین الدین احمد خاں کے لیے ان کے فرزند علائی کی
فرمائش پر ۲۶ جولائی ۱۸۶۵ء کے آس پاس کہی تھی، اور تازہ کلام کے طور پر امین الدین احمد
خاں کو روانہ کی تھی۔ یہ غزل غالب کے متداول دیوان پر اضافہ ہے۔ غالب کا متداول
اردو دیوان ان کی زندگی میں ۱۸۴۱ء سے ۱۸۶۳ء تک پانچ بار شائع ہوا تھا۔ ظاہر ہے
کہ جولائی ۱۸۶۵ء کے آس پاس کہی جانے والی یہ غزل دیوان غالب کی ان پانچوں اشاعتوں

کے بعد معرض وجود میں آنے کے باعث شاملِ دیوان نہ ہو سکی، اور اب یہ غالب کے غیر متداول کلام کے طور پر غالب کے مذکورہ خط ہی کے حوالے سے کلامِ غالب میں شامل کی گئی ہے[۴۸]

۱۔ غالب کے خطوط کی مدد سے غالب کا جو غیر متداول اردو کلام ملا ہے اس میں غالب کے درج ذیل ادبی آثار شامل ہیں:

۲۔ غیر متداول قطعہ: ۵

بس کہ فعالِ ما یرید ہے آج
ہر سلحشور انگلستان کا[۴۹]

(تعداد اشعار۔ نو، ماخوذ از مکتوب غالب بہ نام علائی، مشمولہ اردوئے معلیٰ حصہ اوّل مطبوعہ مارچ ۱۹۶۹ء ص ۱۰۲)

۳۔ غیر متداول قطعہ:

جب کہ سید غلام بابا نے
مسندِ عیش پر جگہ پائی[۵۰]

(تعداد اشعار دو۔ ماخوذ از مکتوبِ غالب بنام میاں داد خاں سیاح مشمولہ اردوئے معلیٰ حصہ دوم مطبع مجتبائی دہلی۔ طبع اپریل ۱۸۹۹ء ص ۴۵)

۴۔ غیر متداول قطعہ:

ہزار شکر کہ سید غلام بابا نے
فراز مسندِ عیش و طرب جگہ پائی[۵۱]

(تعداد اشعار۔ دو، ماخوذ از مکتوبِ غالب بنام سیاح مشمولہ اردوئے معلیٰ حصہ دوم طبع اپریل ۱۸۹۹ء ص ۴۵)

۵۔ غیر متداول قطعہ:

مقامِ شکر ہے، اے ساکنانِ خطۂ خاک
رہا ہے زور سے ابرِ ستارہ بار برس[۵۲]

(تعداد اشعار۔ سات، ماخوذ از مکتوبِ غالب بہ نام نواب کلب علی خاں والی رامپور، مشمولہ مکاتیبِ غالب؛ مرتبہ مولانا امتیاز علی عرشی، ناظم پریس، رامپور طبع چہارم مطبوعہ ۱۹۴۶ء متن ص ۴۰ تا ۴۱)

۶۔ غیر متداول قطعہ:

ہند میں اہلِ تسنن کی ہیں دو سلطنتیں
حیدرآباد دکن، رشکِ گلستانِ ارم [۵۳]

(تعداد اشعار۔ پندرہ۔ ماخوذ از مکتوبِ غالب بہ نام نواب کلب علی خاں مشمولہ مکاتیبِ غالب، طبع چہارم متن ص ۵، تا ۷)

۷۔ غیر متداول قصیدہ:

ملاذِ کشور و لشکر، پناہِ شہر و سپاہ [۵۴]

(تعداد اشعار اکیس۔ ماخوذ از مکتوبِ غالب بہ نام شیونراتن آرام مشمولہ اردوئے معلیٰ حصہ اوّل طبع اوّل ص ۳۴۹ تا ۳۵۱ — یہ قصیدہ غالب نے کہہ کر اپنے عزیز شاگرد شیونراتن آرام کو بخش دیا تھا)

۸۔ غیر متداول فرد:

توڑ بیٹھے جب کہ ہم جام و سبو، پھر ہم کو کیا
آسماں سے بادۂ گلفام گر برسا کرے [۵۵]

(ماخوذ از مکتوبِ غالب بنام میر مہدی حسین مجروح مشمولہ عودِ ہندی۔ طبع اول ص۔ ۹۳، غالب کا یہ شعر پہلی بار عود ہندی میں اکتوبر ۱۸۶۸ء میں چھپا تھا۔ یہ شعر جس غزل سے متعلق ہے وہ غالب کے غیر متداول دیوان کے قلمی نسخے موسوم بہ نسخۂ حمیدیہ میں بعد کو ملی تھی۔ نسخۂ حمیدیہ ستمبر ۱۹۱۸ء میں تلاش کیا گیا تھا اور یہ ۱۹۲۱ء میں چھپا تھا۔)

۹۔ فرد:

طرزِ بیدل میں ریختہ کہنا
اسداللہ خاں قیامت ہے [۵۶]

(ماخوذ از مکتوبِ غالب بہ نام عبدالرزاق شاکر، مشمولہ عود ہندی، طبع اول ص ۱۵۹)

۱۰۔ فرد: روز اس شہر میں اک حکم نیا ہوتا ہے
کچھ سمجھ میں نہیں آتا ہے کہ کیا ہوتا ہے [۵۷]

(ماخوذ از مکتوبِ غالب بہ نام میر مہدی حسین مجروح مشمولہ اردوئے معلیٰ حصہ اوّل ..... طبع اوّل ص ۱۹۳)

۱۱۔ فرد:

دمِ واپسیں برسرِ راہ ہے
عزیزو اب اللہ ہی اللہ ہے ۵۵

(ماخوذ از مکتوبِ غالب بہ نام احمد حسین تمنا مرزا پوری مشمولہ مرقع ادب (حصہ دوم مرتبہ: صفدر مرزا پوری، سال اشاعت ندارد ص ۲۱۔ مجتبائی پریس، لکھنؤ)

۱۲۔ علائی کے نام غالب کے ایک خط کا تراشہ ملاحظہ ہو:

"تم نے اشعار جدید مانگے۔ خاطر تمہاری عزیز۔ ایک مطلع صرف دو مصرعے آگے کے کہے ہوتے یاد آگئے کہ وہ داخلِ دیوان بھی نہیں ان پر فکر کرکے ایک مطلع اور پانچ شعر لکھ کر سات بیت کی ایک غزل تم کو بھیجتا ہوں۔ بھائی! کیا کہوں کس مصیبت سے یہ چھ بیتیں ہاتھ آئی ہیں اور وہ بھی بلند رتبہ نہیں: ؎

۱۔ بہت سہی غمِ گیتی، شراب کم کیا ہے
غلامِ ساقیٔ کوثر ہوں مجھ کو غم کیا ہے

۲۔ رقیب پر ہے اگر لطف تو ستم کیا ہے
تمہاری طرز و روش جانتے ہیں ہم کیا ہے

۳۔ کٹے تو شب کہیں، کاٹے تو سانپ کہلاتے
کوئی بتاؤ کہ وہ زلف خم بہ خم کیا ہے

۴۔ لکھا کرے کوئی احکامِ طالعِ مولود
کسے خبر ہے کہ واں جنبشِ قلم کیا ہے

۵۔ نہ حشر و نشر کا قائل نہ کیش و ملت کا
خدا کے واسطے ایسے کی پھر قسم کیا ہے

۶۔ وہ دادو دیدِ گراں مایہ شرط ہے ہمدم
وگرنہ مہرِ سلیمان و جامِ جم کیا ہے

۷۔ سخن میں خامۂ غالبؔ کی آتش افشانی
یقیں ہے ہم کو بھی، لیکن اب اس میں دم کیا ہے

لو صاحب، تمہارا فرمان قضا تو امان بجا لایا، مگر اس غزل کا مسودہ میرے پاس نہیں ہے۔ اگر باحتیاط رکھو گے اور اردو دیوان کے حاشیے پر چڑھا دو گے تو اچھا کرو گے۔..."[۵۹]

اس خط میں غالب کے بیان سے انکشاف ہوتا ہے کہ مطلعِ اول کو چھوڑ کر غالب کی یہ غزل مطلع ثانی سے مقطع (یعنی شعر نمبر ۲ سے شعر نمبر ۷) تک علاقی کی فرمائش پر معرضِ وجود میں آئی تھی۔ اس غزل کے چار اشعار (اشعار نمبر ۳، ۴، ۵ نیز ۶) غالب کا غیر متداول کلام ہیں کیونکہ یہ چاروں اشعار غالب کی زندگی میں شائع ہونے والی ان کے متداول دیوان کی ان پانچوں اشاعتوں پر اضافہ ہیں جو بالترتیب (۱) ۱۸۴۱ء (۲) ۱۸۴۷ء (۳) ۱۸۶۱ء (۴) ۱۸۶۲ء نیز (۵) ۱۸۶۳ء میں منظرِ عام پر آئی تھیں۔ اس غزل کے اشعار ۱، ۲ نیز ۷ دیوانِ غالب (متداول) کی چوتھی (۱۸۶۲ء) اور پانچویں (۱۸۶۳ء) کی اشاعتوں میں شامل ہیں۔ غالب کی اس غزل کے آخری چھ عدد اشعار اس خط کے زمانۂ تحریر کے آس پاس کہے گئے ہوں گے۔ ان چھ اشعار کے زمانۂ تخلیق کے تعین کے لیے اس خط کی تاریخِ تحریر کا معلوم ہونا ضروری ہے۔ اردوئے معلیٰ حصہ اول طبع ۱۸۶۹ء میں اس خط کے خاتمے پر جمعہ ۲۲ دسمبر ۱۸۶۵ء تاریخ مرقوم ملتی ہے لیکن مہیش پرشاد کا یہ خیال درست ہے کہ یہ تاریخ اس خط کے بعد آنے والے خط سے متعلق ہے۔ مہیش پرشاد نے اس خط کو ۲۲ دسمبر اور ۲۶ دسمبر ۱۸۶۵ء کے خطوط کے درمیان کا مکتوب مانا ہے اور مولانا امتیاز علی عرشی نیز ڈاکٹر خلیق انجم نے بھی مہیش پرشاد کی تقلید میں اسے ۲۲ دسمبر ۱۸۶۵ء کے بعد ۲۶ دسمبر ۱۸۶۵ء سے قبل کا خط تسلیم کیا ہے[۶۰]۔ مولانا مرتضیٰ حسین فاضل کے نزدیک اس خط کا زمانۂ تحریر جنوری ۱۸۶۶ء ہے۔ مولانا غلام رسول مہر زیرِ بحث خط کو ۱۲ جنوری ۱۸۶۶ء کے بعد کا مکتوب قیاس فرماتے ہیں (خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، لاہور طبع ۱۹۶۸ء ص ۸۹) مگر میرے نزدیک مہیش پرشاد، مولانا عرشی،

ڈاکٹر خلیق انجم، مولانا مرتضیٰ حسین فاضل نیز مولانا غلام رسول مہر کے ارشاد کے برخلاف غالب کا یہ خط جون ۱۸۵۸ء کے آس پاس لکھا گیا تھا۔ کیونکہ اس خط میں غالب کی جو غزل درج ملتی ہے اس کے اشعار نمبر ا نیز نمبر ۷ حاتم علی مہر کے نام غالب کے اس خط میں بھی مرقوم ملتے ہیں جس کا زمانۂ تحریر جون یا اوائل جولائی ۱۸۵۸ء متعین ہو چکا ہے[۲]۔ حاتم علی مہر کے نام غالب کے اس جون، جولائی ۱۸۵۸ء کے خط میں زیر بحث غزل کے مقطعے کی موجودگی بتاتی ہے کہ یہ غزل جون یا جولائی ۱۸۵۸ء تک کہی جا چکی تھی۔ لہٰذا مکتوب غالب بہ نام علائی کو ۱۸۶۵ء، ۱۸۶۶ء کا خط اس لیے نہیں مانا جا سکتا کہ اگر یہ غزل مع مقطع ۱۸۶۵ء یا ۱۸۶۶ء میں کہی گئی تھی تو اس کا مقطع ۱۸۵۸ء کے مکتوب بہ نام حاتم علی مہر میں کیسے آ گیا۔ علائی کے نام غالب کے زیر بحث خط کو ۱۸۶۵ء یا ۱۸۶۶ء کا ماننے سے یہ نتیجہ نکلے گا کہ حاتم علی مہر کے نام کے ۱۸۵۸ء کے خط میں غزل کا مقطع اپنے زمانۂ تخلیق سے قبل ہی مرقوم ہوا تھا، جو ظاہر ہے کہ ناممکن بات ہے۔ اس غزل کے اشعار نمبر ۱، ۲ نیز ۷ دیوان غالب کے اس دوسرے ایڈیشن میں شامل ہیں جو ۱۸۶۲ء میں چھپا تھا۔ گویا یہ غزل ۱۸۶۲ء سے قبل کہی جا چکی ہو گی، اور مکتوب غالب بنام علائی بھی ۱۸۶۲ء کے بعد کا نہیں ثابت ہوتا۔ لہٰذا اس خط کا زمانۂ تحریر ۱۸۶۵ء یا ۱۸۶۶ء کسی طرح درست نہ ہو گا۔

خطوطِ غالب کی مدد سے فراہم ہونے والے غالب کے غیر متداول اردو کلام سے یہاں بطور نمونہ محض ایک درجن مثالیں پیش کی گئی ہیں۔ اور متعدد دوسری مثالیں بہ خوف طوالت نہیں پیش کی گئی ہیں۔ خطوطِ غالب کے دامن میں اسی طرح غالب کا غیر متداول فارسی کلام بھی ملتا ہے۔ جس کی تفصیل میری کتاب "خطوطِ غالب کا تحقیقی مطالعہ" (طبع ۱۹۸۱ء ص ۱۱۲ تا ۱۲۵) میں ملاحظہ فرمائی جا سکتی ہے۔ یہ مثالیں خود غالب و غالبیات کے سلسلے میں خطوطِ غالب کی اہمیت و افادیت پر دال ہیں۔

■■

حواشی

[۱] عودِ ہندی: غالب۔ مطبع مجتبائی میرٹھ طبع اول، مطبوعہ ۱۰ رجب ۱۲۸۵ھ (اکتوبر ۱۸۶۸ء) ص: ۱۰۷

[۲] غالب نامہ، شیخ محمد اکرام، احسان بک ڈپو، لکھنؤ، ص ۲۲۹

۳ نادراتِ غالب: مرتبہ آفاق حسین آفاق، ادارۂ نادراتِ غالب، کراچی طبع ۱۹۴۹ء حصہ اول ص ۶۵

۴ کلیاتِ آتش: (دیوانِ اوّل) مطبع نول کشور کانپور طبع اپریل ۱۸۸۸ء ص ۱۳

۵ ذوق و جستجو: پروفیسر خواجہ احمد فاروقی، ادارۂ فروغِ اردو لکھنؤ طبع فروری ۱۹۶۷ء ص: ۱۰۰

۶ دیوانِ غالب: مطبع صدر مجیس لکھنؤ طبع اپریل ۱۸۸۲ء ص ۳۷

۷ محاسنِ خطوطِ غالب: ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مکتبہ خیابانِ ادب لاہور طبع فروری ۱۹۶۹ء ص ۲۱

۸ غالب نامہ: شیخ محمد اکرام ص ۷

۹ حالی کی اردو نثر نگاری: ڈاکٹر عبدالقیوم، مجلس ترقی ادب لاہور طبع دسمبر ۱۹۶۴ء ص ۱۴۵

۱۰ اردو ادب میں طنز و مزاح: ڈاکٹر وزیر آغا، ناز پبلشنگ ہاؤس دہلی ص ۱۷۲ تا ۱۸۴

۱۱ شیعہ کالج میگزین لکھنؤ (۸۸-۱۹۸۷ء) مرتبہ کاظم علی خاں ص: ۶۰ (مقالہ احمد جمال پاشا "اودھ پنچ" لکھنؤ کی طنز و ظرافت انیسویں صدی عیسوی کے دوران")

۱۲ ان میں سے ڈھائی درجن سے زائد کتابوں کی نشاندہی ڈاکٹر محمد انصار اللہ — غالب ببلیوگرافی (حصہ اول) میں ص ۴۲ تا ۴۷ میں کر چکے ہیں۔ ان کے علاوہ جن اور مصادر میں کلامِ غالب کی شرح ملتی ہے ان کے نام یہ ہیں:
(۱) مطالعۂ غالب، اثر لکھنوی (۲) تعبیرِ غالب، ڈاکٹر نیّر مسعود (۳) باقیاتِ غالب، وجاہت علی سندیلوی (۴) تفسیرِ غالب، ڈاکٹر گیان چند جین (۵) یادگارِ غالب، مولانا حالی (۶) رسالہ غالب نامہ، نئی دہلی کے مختلف شمارے (۷) رسالہ شب خون الہ آباد کے متعدد شمارے جن میں شمس الرحمٰن فاروقی نے غالب کے اشعار کی شرح کی ہے۔

۱۳ غالب نے اپنے متعدد مکاتیب میں اپنے بہت سے اشعار کی شرحیں

لکھی ہیں جن کی تفصیلات **مرقع غالب**: مرتبہ پرتھوی چند دہلی طبع ۱۹۶۹ء نیز **انتخاب غالب**: مرتبہ امتیاز علی عرشی، بمبئی طبع ۱۹۴۲ء میں ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔

۱۴۔ **یادگارِ غالب**: مولانا حالی۔ الہ آباد طبع ۱۹۵۸ء ص ۱۶۶ تا ۱۶۷

۱۵۔ **غالب**: غلام رسول مہر لاہور پریس دہلی ص ۷

۱۶۔ **اردوئے معلّٰی** (حصہ اول): مرزا غالب۔ اکمل المطابع دہلی طبع اول مطبوعہ ۶ مارچ ۱۸۶۹ء ص ۳۴۴

۱۷۔ ایضاً ص: ۳۵ تا ۳۶

۱۸۔ ایضاً ص: ۳۵۵ تا ۳۵۶

۱۹۔ ایضاً ص: ۲۹۹ [عودِ ہندی طبع اول (ص ۴۹) میں غالب نے اپنے ان ماموں زاد بھائی کا نام مرزا اورنگ خاں بتایا ہے۔]

۲۰۔ ایضاً ص: ۳۴۴

۲۱۔ **آئینۂ غالب**: پبلی کیشنز ڈویژن دہلی ستمبر ۱۹۶۴ء ص ۲۴۶)

۲۲۔ میرا یہ مضمون قومی آواز لکھنؤ مورخہ ۲۶ مارچ ۱۹۸۰ء ص نمبر ۲ نیز ہماری زبان نئی دہلی مورخہ ۱۵ اپریل ۱۹۸۰ء میں شائع ہو چکا ہے۔

۲۳۔ دیکھیے: (۱) **یادگارِ غالب**: حالی ص ۱۵ (۲) **غالب**: غلام رسول مہر ص: ۵۲ (۳) داستانِ تاریخ اردو: حامد حسن قادری۔ آگرہ۔ طبع ۱۹۶۶ء ص ۱۹۶ (۴) **ذکرِ غالب**، مالک رام نئی دہلی، طبع ۱۹۷۶ء ص ۴۴۔ نیز فسانۂ غالب: مالک رام نئی دہلی طبع ۱۹۷۷ء ص ۱۳ و

(۵) **بزمِ غالب**: عبدالرؤف عروج۔ کراچی۔ طبع ۱۹۶۹ء ص ۵۹

۲۴۔ **مکاتیبِ غالب**: مرتبہ امتیاز علی عرشی، ناظم پریس رام پور، طبع چہارم مطبوعہ ۱۹۴۹ء دیباچہ ص ۳

۲۵۔ دیکھیے (۱) **عودِ ہندی**: غالب، مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل مجلس ترقی ادب لاہور طبع ۱۹۶۷ء ص ۱۸۵

(۲) **احوالِ غالب**: مرتبہ مختار الدین احمد علی گڑھ طبع جون ۱۹۵۳ء ص ۲۷۲

۲۶؎ اس اطلاع کے لیے میں استادِ محترم مولانا مرتضیٰ حسین فاضل (لاہور) کا ممنون ہوں ــ کاظم علی خاں۔

۲۷؎ اردوئے معلّیٰ (حصہ اوّل) طبع اوّل ص ۴۲۰ تا ۴۳۱

۲۸؎ قاطع برہان: مرزا اسد اللہ خاں غالب، مطبع منشی نول کشور، لکھنؤ، طبع اوّل مطبوعہ بستم رمضان ۱۲۷۸ھ (مطابق ۲۲ مارچ ۱۸۶۲ء) ص ۷

۲۹؎ اردوئے معلّیٰ ۱ طبع اوّل ص ۲۵۲

۳۰؎ ایضاً ص ۲۶۵

۳۱؎ دیوانِ غالب: لکھنؤ طبع اپریل ۱۸۸۲ء ص ۲۹

۳۲؎ اردوئے معلّیٰ: حصہ اوّل طبع اوّل ص ۲۵۱ تا ۲۵۲

۳۳؎ بہ حوالہ نگارشاتِ ادیب: پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب، کتاب نگر، لکھنؤ، طبع ۱۹۶۹ء ص ۲۹

۳۴؎ دیوانِ غالب اردو نسخۂ (عرشی)، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی طبع ۱۹۸۲ء مقدمہ ص: ۸۸ نیز متن ص ۲۵۸ تا ۲۵۹

۳۵؎ ایضاً: متن ص ۱۷۲

۳۶؎ یہ مقالہ کسی رسالے میں چھپا تھا، جس کی زیروکس کاپی میرے پیشِ نظر ہے۔

۳۷؎ غالب: غلام رسول مہر ص ۱۰۳ تا ۱۵۵

۳۸؎ رسالہ اردوئے معلّیٰ علی گڑھ، ماہ دسمبر ۱۹۰۷ء ص ۴ (مدیر: مولانا حسرت موہانی)

۳۹؎ تجلیات: مرزا محمد ہادی عزیز لکھنوی، نظامی پریس لکھنؤ، طبع اول باب السیرۃ ص: ۱۹۵

۴۰؎ خطوطِ غالب کا تحقیقی مطالعہ: کاظم علی خاں، کتاب گھر لکھنؤ طبع ۱۹۸۱ء ص ۶۷

۴۱؎ غالب کے بعض بیانات میں آغازِ شاعری کے وقت ان کی عمر دس نیز پندرہ برس بھی ملتی ہے۔

۴۲؎ میرے یہ تینوں مقالے درج ذیل رسائل میں شائع ہو چکے ہیں۔
۱۔ مقالہ "مہر نیم روز تحقیق کی روشنی میں" رسالہ اکادمی لکھنؤ ماہ مارچ

۱۹۸۲ء ص ۶۱ تا ۹۲
۲۔ "دستنبو کا تحقیقی مطالعہ" رسالہ اکادمی لکھنؤ مارچ / اپریل ۱۹۸۳ء
ص: ۹۲۔۹۰
۳۔ "تیغ تیز پر ایک نظر" رسالہ غالب نامہ، نئی دہلی جنوری ۱۹۸۲ء ص ۹۲ تا ۱۰۳

۴۳ نادراتِ غالب۔ ۲ ص ۱۶
۴۴ ایضاً (حصہ دوم)، ص ۲۶ تا ۲۸
۴۵ دستنبو، مشمولہ کلیاتِ نثرِ غالب. مطبع نول کشور کان پور طبع اپریل ۱۸۸۸ء
ص: ۴۱۱ تا ۴۱۳
۴۶ عودِ ہندی، طبع اول ص، ۱۱۱
۴۷ اردوئے معلیٰ حصہ اول طبع اول ص: ۳۸۹
۴۸ دیکھیے (۱)، دیوانِ غالب اردو (نسخۂ عرشی)۔ ص: ۳۲۴
(۲) غالب کا منسوخ دیوان، مرتبہ اسلم ضیائی کراچی طبع ۱۹۶۹ء ص ۲۷۳
تا ۲۷۴۔
۴۹ مشمولہ دیوانِ غالب اردو (نسخۂ عرشی) متن ص ۳۵۰
۵۰ ایضاً، متن ص: ۳۵۳ تا ۳۵۴
۵۱ ایضاً متن ص۔ ۳۵۴
۵۲ ایضاً متن ص ۳۵۸
۵۳ ایضاً متن ص۔ ۳۶۰
۵۴ ایضاً متن ص ۳۷۶ تا ۳۷۸
۵۵ ایضاً متن ص۔ ۱۰۹
۵۶ غالب کا منسوخ دیوان، ص ۳۲۵
۵۷ دیوانِ غالب اردو (نسخۂ عرشی)، متن ص ۴۲۹
۵۸ ایضاً متن ص ۴۳۷
۵۹ اردوئے معلیٰ حصہ اول، طبع اول ص ۳۹۳ تا ۳۹۴
۶۰ دیکھیے: (۱) دیوانِ غالب اردو (نسخۂ عرشی)، ص ۴۳۳ حاشیہ

(۲) غالب کے خطوط (جلد اوّل)؛ مرتبہ، خلیق انجم،
غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی طبع ۱۹۸۴ء ص ۴۲۳

۲۱؎ اردوئے معلّٰی؛ حصہ اوّل جلد دوم (صدی ایڈیشن)، مرتبہ؛ مرتضیٰ حسین فاضل۔
مجلسِ ترقی ادب لاہور، طبع ۱۹۵۹ء۔ ص: ۲۹۷

۲۲؎ خطوطِ غالب (حصہ اوّل)، مرتبہ: مالک رام، طبع ۱۹۶۲ء ص ۳۴۵ تا ۳۴۶

■■

مالک رام

غالب اور ابوالکلام آزاد

غالب اور مولانا آزاد دونوں کی زندگی میں کئی لحاظ سے بہت مماثلت ہے۔ اور باوجودیکہ ان کی سرگرمیوں کے میدان ایک دوسرے سے بالکل مختلف تھے، ان کے کردار کا یہ اشتراک صرف دلچسپ ہی نہیں، بلکہ ان دو نابغۂ روزگار GENIOUS شخصیتوں کے نفسیاتی مطالعے کی بنیاد بھی بن سکتا ہے۔

مثلاً پہلی بات یہی لیجیے کہ دونوں پیدائشی باغی تھے۔ دونوں نے آبائی عقائد سے بغاوت کی۔ جہاں تک ہمیں معلوم ہے، غالب کے ددھیال اور ننھیال دونوں خاندانوں کے عقائد اہلِ سنت کے تھے۔ قطع نظر اس کے کہ غالب نے بھی ایک مرتبہ تمسخر میں کہا تھا: "شیعی کیونکر ہو ماوراءالنہری"۔ واقعی اس میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ وسط ایشیا کے جس خطے سے ان کے دادا میرزا قوقان بیگ خاں، اٹھارھویں صدی کے وسط میں ہجرت کر کے ہندوستان آئے تھے، وہ سنّی عقائد کا گویا گڑھ تسلیم کیا جاتا تھا۔ یہاں کے باشندے اپنے معتقدات میں بہت کٹر تھے۔ ان کی یہ خصوصیت ضرب المثل کا درجہ حاصل کر چکی تھی، اور اسی کی طرف غالب نے اپنے مصرعے میں اشارہ کیا ہے۔ لہٰذا یہ قیاس غلط نہ ہوگا کہ غالب کے دادا میرزا قوقان بیگ خان اور خاندان کے دوسرے افراد بھی اسی عقیدے کے پیرو تھے۔

ایک اور بات۔ قرائن سے استنباط کیا جا سکتا ہے کہ لوہارو کے اور غالب کے خاندانوں میں اگر پہلے سے رشتہ داری نہیں تو بہت قریبی تعلقات ضرور تھے۔ ورنہ اس زمانے میں جبکہ کفو اور غیر کفو کا سوال اتنا اہم تھا، نواب احمد بخش خاں (والیٔ لوہارو) کی ہمشیر کا عقد نکاح غالب کے چچا میرزا نصر اللہ بیگ خاں سے ممکن نہیں تھا۔ بعد کو خود غالب کا نکاح نواب احمد بخش خاں کے چھوٹے بھائی الٰہی بخش خاں

معروف کی صاحبزادی امراؤ بیگم سے ہونا بھی اسی امر کی مزید دلیل اور ثبوت ہے کہ ان خاندانوں میں پہلے سے گہرا ربط ضبط تھا۔ خاندانِ لوہارو کا اہلِ تسنن ہی سے نہیں، بلکہ مشہور صوفی بزرگ خواجہ احمد لسبوئیؒ کی اولاد میں ہونا سب کے علم میں ہے۔ پس یہ بات بلاخوفِ تردید کہی جا سکتی ہے کہ غالب کے اجداد اہلِ سنت کے عقیدے کے پیرو اور پابند تھے۔

غالب کے معاصر تذکرہ نگاروں نے بھی ان کے خاندان کا سنّی ہونا بیان کیا ہے۔ محمد حسین آزاد کہتے ہیں [1]

"میرزا کے تمام خاندان کا اور بزرگوں کا مذہب سنت وجماعت تھا۔ تمام اقربا اور حقیقی دوست سنت وجماعت تھے۔"

مولانا حالی ان کے سوانح نگار ہیں۔ غالب کی سب سے پہلی سوانح عمری "یادگارِ غالب" حالی ہی کی تصنیف ہے۔ وہ بھی اس کی تائید کرتے اور لکھتے ہیں: [2]

"جہاں تک ہم کو معلوم ہے، مرزا کے والد سنّی المذہب تھے۔"

خود میرزا نے بھی اس کا اقرار کیا ہے۔

ان کی مالی پریشانیوں کو مدنظر رکھتے ہوئے ناسخ نے غالب کو مشورہ دیا کہ آپ حیدرآباد (دکن) چلے جائیں۔ وہاں ان دنوں مہاراجہ چندو لال شاداں کا سا اہل کمال کا قدرداں اور صاحبِ دل شخص مدارالمہام ہے۔ اس کی ادنیٰ توجہ سے آپ کی تمام پریشانیاں رفع ہو جائیں گی۔ غالب نے جواب میں لکھا [3] کہ تیس برس تو رنگ و بو کی سیر اور مے ونے کی صحبت میں بسر ہو گئے۔ اب دل ان چیزوں سے بھر گیا ہے۔ اب تو یہ خواہش رہ گئی ہے کہ اگر موقع ملے تو، ایک مرتبہ ایران جاؤں اور شیراز کے آتشکدوں کو دیکھوں اور اگر پاؤں میں چلنے کی طاقت باقی رہے تو:

" فرجام کار بہ نجفِ اشرف برسم و مزارِ آں را کہ از کیشِ

---

[1] آبِ حیات : ۵۱۳ ۔ ۵۱۴ (مطبع کریمی، لاہور۔ بار دہم)
[2] یادگارِ غالب : ۲۱۵ (مطبع مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ)
[3] متفرقاتِ غالب، از سید مسعود حسن رضوی : ۱۰۱، ہندوستان پریس رام پور، ۱۹۴۷ء

آبایم بدر آورد و بیخود بخود کشید، بگرم ، مستانہ جان دہم و
سر بہ بالینِ فنا نہم۔

یہاں الفاظ "از کیشِ آبایم بدر آورد و بیخود بخود کشید" بہت اہم اور غور طلب ہیں۔ اس سے ثابت ہوا کہ وہ اہلِ سنت والجماعت گھرانے میں پیدا ہوئے تھے اور بعد کو شیعیانِ علی میں شامل ہو گئے۔ اور یہ تبدیلی، معلوم ہوتا ہے، ابتدائے عمر ہی میں ہو گئی تھی۔ مثنوی "ابرِ گہر بار" میں کہتے ہیں کہ:۔

"... میں نے جب سے ہوش سنبھالا اور کینہ اور محبت میں
امتیاز کرنا سیکھا اسی دن سے حضرت علیؓ کے سوا نے کسی
دوسرے سے سروکار نہیں رکھا۔ میری جوانی بھی اسی کے دروازے
پر بسر ہوئی اور میری راتیں بھی اسی کی یاد میں گزریں۔"

ایسا خیال گزرتا ہے کہ تبدیلیٔ عقیدہ پر گھر میں کچھ لے دے ہوئی تھی اور بزرگوں نے اس پر کچھ باز پرس کی تھی۔ ان کا یہ شعر آپ بیتی کا رنگ لیے ہوئے ہے:

با من میاویز اے پدر! فرزند آزر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نکرد

اگر یہ خیال صحیح ہو تو یہاں پدر سے ان کے نانا خواجہ غلام حسین خاں کیدان مراد ہو سکتے ہیں۔ کیوں کہ ان کے والد کا تو ان کی کم سنی میں انتقال ہو گیا تھا۔ اس وقت یہ بمشکل دو برس کے ہوں گے۔

ہمیں اس کی تفتیش کرنے کی ضرورت نہیں کہ انہوں نے "دینِ بزرگاں" ترک کر کے یہ "نیا دین" کیوں اختیار کیا! ہمارے لیے صرف یہ حقیقت قابلِ غور ہے کہ انہوں نے "دینِ بزرگاں" سے بغاوت کر کے اپنی راہ آپ نکالی تھی۔

ان کی یہ بغاوت کی خصوصیت محض مذہبی عقائد ہی تک محدود نہیں رہی۔ شعر گوئی کا شوق پیدا ہوا، تو اس میں بھی روشِ عام کو چھوڑ نئے راستے پر چل نکلے۔ اس موضوع پر اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ اس کے اعادے یا کسی تفصیل میں جانے کی چنداں ضرورت نہیں۔ مختصراً یہ کہ اردو شاعری خاص کر غزل میں ولی اور محمد قلی قطب شاہ سے لے کر ان کے اپنے زمانے تک کے جملہ شعرا جس ڈگر پر چلے جا رہے

تھے، غالب نے اول روز ہی سے اُسے یکسر چھوڑ دیا اور اپنے لیے نئی راہ ایجاد کی۔ اس جدت یا بدعت کے لیے جیسا کہ آپ کو معلوم ہے، انہیں اپنے وقت کے بڑے بڑے جغادریوں اور استادوں اور ان کی امت سے کیا کچھ نہیں سننا پڑا۔ لیکن انھوں نے جو فیصلہ پہلے دن کر لیا تھا اس پہ جس پامردی اور استقلال اور صلہ و ستائش سے بے نیاز رہ کر وہ ڈٹے رہے، وہ بھی ہم سب کے علم میں ہے زمانے نے کہ، سب سے بڑا قاضی ہے، فیصلہ کر دیا کہ وہ راہ راست پر تھے اور ان کے مخالفین و معترضین غلطی پر۔

مولانا ابوالکلام آزاد جس گھرانے میں پیدا ہوئے وہ پشتوں سے دینی درس و تدریس اور رشد و ہدایت کا مرکز چلا آرہا تھا۔ ان کے والد مولانا خیرالدین تو باقاعدہ پیری مریدی کے طریقے پر عمل پیرا تھے۔ بمبئی اور کلکتہ کے علاقے میں ان کے مریدوں کی خاصی بڑی تعداد تھی۔ معتقدات کے لحاظ سے وہ اتنے راسخ قدامت پرست اور بے لچک تھے کہ پرانے مفسرین اور علمانے جو تحریری سرمایہ چھوڑا ہے وہ اس سے سرمو انحراف بھی کفر سے کم نہیں سمجھتے تھے۔ خود ان کے زمانے میں جزیرۃ العرب میں شیخ محمد بن عبدالوہاب نے اور ہندوستان میں سر سید احمد خاں نے نئی نئی باتیں کہنا اور اسلام کی نئی تفسیر اور تعبیر کرنا شروع کر دی۔ مولانا خیرالدین کے نزدیک یہ دونوں کافر اور ان کی تائید کرنے والے اور ماننے والے اکفر سے کم نہیں تھے۔ آپ تعجب کریں گے کہ ان کے خیال میں ملک بھر میں صحیح معنوں میں صرف ڈھائی مسلمان تھے۔ ایک وہ خود، دوسرے مولوی فضل رسول بدایونی اور آدھے مولانا احمد رضا خاں بریلوی۔

مولانا ابوالکلام آزاد انہیں مولانا خیرالدین کے چھوٹے بیٹے تھے۔ انھوں نے تعلیم سراسر خود والد سے یا ان کے منتخب کردہ اساتذہ سے حاصل کی۔ اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ کس نہج پر رہی ہو گی۔ بالخصوص جبکہ ان سے توقع کی جا رہی تھی کہ وہ اپنے والد کے بعد ان کے مریدوں کی تربیت اور رہنمائی اور رہدایت کا کام جاری رکھیں گے۔ غرض کہ ان کے ماحول اور تعلیم کا سارا نظم و نسق ایسا تھا کہ اس میں نئی روشنی کا تو کیا ذکر، پرانی تعلیم کا بھی صرف وہ حصہ سامنے آیا جو قدامت پرستی کی آخری

حد پر تھا۔

لیکن کیا مولانا ابوالکلام آزاد اس پر قانع ہو گئے، یا کیا انہوں نے اپنے والد کی تعلیم کو جاری رکھا؟ حاشا' ان کی باغی فطرت اس پر مطمئن نہ رہ سکی۔ وہ خود کہتے ہیں کہ:

"... میری یہی دس گیارہ برس کی عمر تھی کہ مجھے اپنے اردگرد کے حالات سے وحشت محسوس ہونے لگی تھی۔ والد کے مریدوں کا آنا اور میرے ہاتھ پاؤں چومنا، دوزانو ہو کر مؤدب میرے سامنے بیٹھنا اور مجھ سے کچھ پند و نصائح کی توقع کرنا ــ یہ سب میرے لیے ناقابلِ برداشت ہو گیا۔ یہ لے بڑھ کر رفتہ رفتہ ان عقائد تک پہنچ گئی جن کا صبح سے شام تک گھر میں چرچا رہتا تھا۔ جب میں نے اپنے طور پر مختلف مکاتب فکر و خیال کی کتابیں پڑھیں تو والد کے بتلائے ہوئے عقائد میں میرا ایمان متزلزل ہو گیا اور جن اصحاب کو وہ کافر گردانتے تھے، مجھے پہلے ان سے ہمدردی اور بعد کو اتفاق پیدا ہو گیا۔

مولانا کی زندگی کا یہ عبوری دور خاصا دلچسپ اور سبق آموز ہے۔ انہوں نے یہ حالات کم و بیش پوری تفصیل سے مولانا عبدالرزاق ملیح آبادی سے کہے تھے اور ملیح آبادی مرحوم نے یہ اپنی کتاب "آزاد کی کہانی، آزاد کی زبانی" میں شائع کر دیتے ہیں۔[۲]

مولانا آزاد کی یہ داستانِ حیات ان کی بغاوت کا اتنا عظیم الشان اور تعلیمی لحاظ سے اتنا عبرتناک اعتراف ہے کہ اس کی قدر و قیمت کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ چونکہ وہ نفسیات کے ماہر تھے اور مختلف تبدیلیوں اور ان کے وجوہ پر گہری نظر رکھتے تھے، اس لیے انہوں نے ان کا پوری شرح و بسط سے جائزہ لیا ہے۔

بہر حال غالب کی طرح ان کی بھی 'دین بزرگاں' سے بغاوت ان دونوں کے کردار کی پہلی مماثلت ہے۔

---

[۲] "آزاد کی کہانی خود آزاد کی زبانی": ۳۵۲ ـ ۳۲۴ (حالی پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۸۵ء)

یہ تو دین کی بات تھی۔ لیکن مولانا آزاد کی دنیا میں بھی یہی پیش آیا۔ غالب کی دنیا شاعری تک محدود تھی، جس میں انہوں نے اپنے عمل سے یہ نظریہ پیش کیا:

نمی رویم براہے کہ کارواں رفت است

مولانا آزاد نے سیاست کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنایا — جولائی ۱۹۱۲ء میں انہوں نے اپنا مشہور ہفتہ وار 'الہلال' جاری کیا۔ اگرچہ اس کا اصلی مقصود دعوت تھی، اور مسلمانوں کو اسلام اور عقائد صحیحہ کی طرف واپس بلانا تھا، لیکن ناممکن تھا کہ وہ سیاست سے اپنا دامن بچا کے نکل جاتے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب مسلمانوں کا سوادِ اعظم سرسید احمد خاں کی تعلیم و تلقین کے زیر اثر انگریز پرستی اور کانگرس دشمنی پر گویا متفق تھا۔ سرسید احمد خاں کا تو انتقال ہو چکا تھا، لیکن ان کا لگایا ہوا پودا پورے برگ و بار سے چھتنار درخت بن گیا تھا، اور علی گڑھ اسکول کا ہر طرف بول بالا تھا۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے اس صورت حال کے خلاف بغاوت کی اور 'الہلال' کے ذریعے مسلمانوں کو بتایا کہ ان کا انگریزوں کی حکومت پر رضامند ہو جانا اور ان سے تعاون کرنا اسلام کی تعلیم کے خلاف ہے۔ انہیں اپنی یہ روش ترک کرکے آزادی کی جنگ میں برادران وطن کے دوش بدوش کھڑا ہو جانا چاہیے۔ اپنے اس نظریے پر انہوں نے قرآن و حدیث سے استدلال کیا۔ 'الہلال' اور اس کا مثنیٰ "البلاغ" ۱۹۱۵ء تک جاری رہے۔ اس کے بعد انہیں رانچی میں نظر بند کر دیا گیا۔ جہاں سے وہ ۱۹۲۰ء کے آغاز میں رہا ہوئے۔ اب انہوں نے سیاست کو اپنا ہمہ وقتی مشغلہ بنا لیا۔ اور ملک کی آزادی کو اپنی زندگی کا نصب العین قرار دے دیا۔

یوں انہوں نے غالب کی طرح دین و دنیا دونوں میں بغاوت کا مظاہرہ کیا۔ دونوں کی زندگی کا ایک پہلو سے بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

غالب کا فروری ۱۸۶۹ء میں انتقال ہوا اور مولانا آزاد اس کے ساڑھے انیس برس بعد اگست ۱۸۸۸ء میں پیدا ہوئے۔ دونوں میں زمانے کے لحاظ سے کچھ ایسا طویل فاصلہ نہیں اور دونوں انیسویں صدی ہی کی پیداوار کہے جا سکتے ہیں خصوصاً جب یہ مدنظر رہے کہ مولانا آزاد کی تعلیم بہت حد تک انیسویں صدی کے اختتام سے پہلے مکمل ہو چکی تھی۔ اس کے باوجود ہم دیکھتے ہیں کہ دونوں اپنے زمانے سے بہت آگے تھے اور

دونوں کو اس بات کا شدید احساس بھی تھا۔

اس سلسلے میں سب سے پہلی اہم بات یہ ہے کہ دونوں کی انا ego بہت شدید اور ہمہ گیر تھی۔ شاعر کا احساسِ انا بالعموم تعلی کی شکل اختیار کرلیتا ہے۔ غالب نے ایسے ایسے طریقے سے تعلی کی ہے کہ ان کے بیشتر شارحین نے دیوانِ غالب کے اس طرح کے اشعار کے اصلی معنیٰ تک پہنچنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ جن اشعار میں انہوں نے لگی لپٹی رکھے بغیر صاف صاف تعلی کی ہے، وہ آپ سب کے سامنے ہیں۔ مثلاً

ریختے کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

یا

ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیاں اور

وغیرہ۔

لیکن متعدد اشعار میں انہوں نے براہ راست صراحت سے تعلی نہیں کی، حالانکہ ان کا مقصد یہی تھا۔ مثلاً کہتے ہیں ؎

ہم کہاں کے دانا تھے، کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالب! دشمن آسماں اپنا

مقصود اپنی دانائی اور یکتائی کا اعلان تھا۔ لیکن ظاہراً اسے یوں کہا جیسے کہ اپنی بدقسمتی اور محرومی کا تذکرہ کر رہے ہوں۔ کہتے ہیں کہ دنیا میری دشمن اور مخالف اس باعث ہے کہ وہ میری دانائی یعنی قدرتِ کلام اور یکتائی یعنی شعرگوئی میں ہمہ گیری اور بے ہمتائی برداشت نہیں کرسکتی۔ ایک اور شعر دیکھئے:

اپنے پہ کررہا ہوں قیاس اہلِ دہر کا
سمجھا ہوں دل پذیر متاعِ ہنر کو میں

یہاں اپنے سوائے ساری دنیا کو بے ہنر اور ہنر کا قدرناشناس قرار دے دیا ہے۔ ایک اور شعر دیکھیے، کیسے جملہ متقدمین اور معاصرین پر اپنی فضیلت بیان کی ہے۔

یارب! زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے!
لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرّر نہیں ہوں میں

کہتے ہیں کہ میری قابلیت اور بلندی کا شاعر آج تک پیدا ہی کہاں اور کب ہوا. اس پہلو سے میں پہلا شخص ہوں. اگر میری مانند پہلے کوئی اور ایسا شخص پیدا ہوا ہوتا تو آپ کہہ سکتے تھے کہ ہمیں اس کی ضرورت نہیں، ہمارے پاس اس کی مثال پہلے سے موجود ہے. یعنی جس طرح آپ سہواً دوبارہ لکھی ہوئی عبارت کو فاضل یا غلط قرار دے کر قلمزد کر دیتے ہیں اور مٹا دیتے ہیں، آپ یہ سلوک مجھ سے نہیں کر سکتے. کیونکہ میں حرفِ مکرّر ہوں ہی نہیں. میری شان کا، میری لیاقت اور قابلیت کا کوئی شخص (شاعر) آج تک پیدا ہی نہیں ہوا. پس مجھے کیوں کر مٹایا جا سکتا ہے.

غرض یہ سلسلہ طویل ہے. بس ایک شعر اور سن لیجیے:

اپنی گلی میں مجھ کو نہ کر دفن بعدِ قتل
میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

بظاہر اس شعر کا تعلی سے کوئی تعلق نہیں، لیکن ہے یہ بھی اسی قبیل کا. یہاں وہ کہتے ہیں کہ میں اتنا بڑا آدمی اور عظیم شاعر ہوں کہ یہ لابدّ ہے کہ میرے مرنے کے بعد میری قبر زیارت گاہِ خواص وعوام بن جائے. اس طرح لوگوں میں تمہارے گھر کا پتہ یوں مشہور ہو جائے گا کہ ارے وہی گلی، جس میں غالب کی قبر ہے — شعر کو ایک مرتبہ پھر دیکھیے:

اپنی گلی میں مجھ کو نہ کر دفن بعدِ قتل
میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

تو آپ نے دیکھا کہ انہوں نے کیسے کیسے پہلو بدل کر تعلی کی ہے. حقیقت یہ ہے کہ تعلی ہر اس شخص کا خاصہ ہے جسے اپنی برگزیدگی اور عظمت کا اور اسی کے ساتھ زمانے کی خیرگی، ناقدری اور قدر ناشناسی کا احساس ہو. جب وہ دیکھتا ہے کہ دنیا کسی طرح میری بزرگی کا اعتراف کرنے اور مجھے میرا حق دینے پر تیار نہیں تو وہ اس ناانصافی کے خلاف اور زیادہ احتجاج کرتا ہوا تلخ نوائی پر اتر آتا ہے. اور اپنا ڈھنڈورا خود پیٹنے لگتا ہے. غالب بھی مایوس ہو کر یہ کہنے پر مجبور ہو گئے تھے:

میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

یعنی ابھی وہ لوگ پیدا ہی نہیں ہوئے جو مجھے سمجھ سکیں اور پہچان سکیں۔ یہ بہت بڑا دعویٰ تھا، لیکن زمانے نے ان کے اس دعوے پر مہر تصدیق ثبت کر دی۔ ان کی وفات پر سوا سو سال گزر چکے ہیں اور آج بھی ان کے کلام کی نئی نئی شرحیں لکھی جا رہی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم نے تسلیم کر لیا کہ ان کے ہم عصر نہ ان کا کلام سمجھ سکے نہ اس کی صحیح داد دے سکے۔ وہ "گلشن ناآفریدہ" جس میں ان کے نغمات کی صحیح داد دینے والے پیدا ہوتے اور جس کی انہیں تمنا تھی، کہیں اب جا کر، سوا صدی بعد پیدا ہوا ہے۔

خود غالب کی ساری عمر یہی دلی آرزو رہی اور وہ لوگوں کی محرومی کا ماتم کرتے ہوتے اس جہان سے گزر گئے۔ دیکھیے کس حسرت سے کہتے ہیں ؎ (ترجمہ از فارسی)

"....میں نے باون برس دماغ سوزی کی۔ اب کہ میری زندگی مستعار کا ۶۶ واں برس گزر رہا ہے، میں اس سخن آفریں خدائے برتر کا شکر ادا کرتا ہوں۔ اور اس بے نہایا بخشنے والے کے سوائے اور کون جانتا ہے کہ ان باون برسوں میں اس نے کلام کے کیسے کیسے جواہرات مجھے عطا کیے۔ اور عقل و دانش کے کس بلند مقام پر مجھے سرفراز کیا۔ افسوس کہ میرے ہمعصروں نے میرے کلام کا حسن نہ پہچانا۔ میرا دل ان کی نافہمی پر جلتا ہے کہ وہ خداوند تعالیٰ کی ایک بہت بڑی نعمت کی شناخت سے محروم رہ گئے اور میری نظم و نثر کے ان حسین شاہکاروں سے سرسری طور پر گزر گئے۔ تم کہو گے کہ نظیری نے یہ شعر گویا میرے ہی لیے کہا تھا، ؎

تو نظیری! ز فلک آمدہ بودی چو مسیح
باز پس رفتی و کس قدر تو نشناخت دریغ

کیا اس سے بڑی تعلّی ہو سکتی ہے؟ اور اس کے لکھنے والے کی انا کی کوئی انتہا ہے!

؎ درفش کاویانی۔ ۱۳۱-۱۳۲ (اکمل المطابع، دہلی ۱۸۶۵ء)

غالب کی طرح مولانا آزاد کی انا بھی کسی سے مخفی نہیں۔ وہ بھی یہی کہتے ہیں کہ میں اس عہد کا آدمی نہیں تھا۔ فرق صرف اتنا ہے کہ غالب چونکہ شاعر تھے لہٰذا انھوں نے اپنا مافی الضمیر زیادہ تر شعر میں بیان کیا ہے اور وہ بھی اشارے کنائے میں' ــ بالواسطہ طریقے پر۔ مولانا آزاد نے نثر میں صاف صاف صراحت سے یہی کہہ دیا۔ "غبار خاطر" میں لکھتے ہیں :-

"..... بازار میں ہمیشہ وہی جنس رکھی جاتی ہے جس کی مانگ ہوتی ہے۔ اور چونکہ مانگ ہوتی ہے، اس لیے ہر ہاتھ اس کی طرف بڑھتا ہے اور ہر آنکھ اُسے قبول کرتی ہے۔ مگر میرا معاملہ اس سے بالکل الٹا رہا۔ جس جنس کی بھی عام مانگ ہوئی، میری دکان میں جگہ نہ پا سکی لوگ زمانے کے روز بازار میں ایسی چیزیں ڈھونڈ کر لائیں گے جن کا رواج عام ہو۔ میں نے ہمیشہ ایسی جنس ڈھونڈ ڈھونڈ کر جمع کی جن کا کہیں رواج نہ ہو۔ اوروں کے لیے پسند و انتخاب کی جو علت ہوئی، وہی میرے لیے ترک و اعراض کی علت بن گئی۔ انھوں نے دکان میں ایسا سامان سجایا، جس کے لیے سب کے ہاتھ بڑھیں۔ میں نے کوئی چیز ایسی رکھی ہی نہیں جس کے لیے سب کے ہاتھ بڑھ سکیں :

قماشِ دست زدِ شہر و دہ، ز من مطلب
متاع من ہمہ دریائی است یا کافی

لوگ بازار میں دکان لگاتے ہیں تو ایسی جگہ ڈھونڈ کر لگاتے ہیں کہ جہاں خریداروں کی بھیڑ لگتی ہو۔ میں نے جس دن اپنی دکان لگائی تو ایسی جگہ ڈھونڈ کر لگائی جہاں کم سے کم گاہکوں کا گزر ہو سکے :

در کوئے ما شکستہ دلی می خرند و بس
بازار خود فروشی ازاں سوئے دیگرست

لہ غبار خاطر (ساہتیہ اکادمی ایڈیشن) : ۹۲ ـ ۹۳

مذہب میں، ادب میں، سیاست میں، فکر و نظر کی عام راہوں میں، جس طرف بھی نکلنا پڑا، اکیلا ہی نکلنا پڑا۔ کسی راہ میں بھی وقت کے قافلوں کا ساتھ نہ دے سکا:

بارفیقان نہ خود رفتہ، سفر دست نداد
سیرِ صحرائے جنوں، حیف کہ تنہا کردیم

جس راہ میں بھی قدم اٹھایا، وقت کی منزلوں سے اتنا دور ہوتا گیا کہ جب مڑ کے دیکھا تو گردِ راہ کے سوا کچھ نہ دکھائی دیتا تھا اور یہ گرد بھی اپنی ہی تیز رفتاری کی اڑائی ہوئی تھی:

آں نیست کہ من ہمنفساں را بگزارم
با آبلہ پایاں چہ کنم، قافلہ تیز ست

اس تیز رفتاری سے تلووں میں چھالے پڑ گئے۔ لیکن عجب نہیں راہ کے کچھ خس و خاشاک بھی صاف ہو گئے ہوں۔

خارہا از اثرِ گرمی رفتارم سوخت
منتے بر قدمِ راہ روانِ ست مرا۔"

جیسا کہ سب کو معلوم ہے "غبار خاطر" قلعۂ احمد نگر کی نظر بندی کے زمانے کی تصنیف ہے اور اس خط پر ۱۲ اکتوبر ۱۹۴۲ء کی تاریخ پڑی ہے۔ اس سے یہ خیال نہ کیا جائے کہ یہ خیال انہیں اتنا بعد کو آیا۔ نہیں، وہ یہی بات اس سے بہت پہلے یعنی اکتوبر ۱۹۲۷ء میں غلام رسول مہر کو بھی لکھ چکے تھے[1]:

"....افسوس ہے کہ زمانہ میرے دماغ سے کام لینے کا کوئی سامان نہ کر سکا۔ غالب کو تو صرف اپنی ایک شاعری ہی کا رونا تھا، نہیں معلوم میرے ساتھ قبر میں کیا کیا چیزیں جائیں گی۔

ناروا بود! بہ بازارِ جہاں، جنسِ وفا
رونقِ گشتم و از طالعِ دکاں رفتم

---

[1] نقشِ آزاد — ۱۵۷ — ۱۵۸

بعض اوقات سوچتا ہوں تو طبیعت پر حسرت و الم کا ایک عجیب
عالم طاری ہو جاتا ہے۔ مذہب، علوم و فنون ادب۔ انشا، شاعری
۔ کوئی وادی ایسی نہیں ہے جس کی بے شمار نئی راہیں مبدئہ فیاض
نے مجھ نامراد کے دماغ پر نہ کھول دی ہوں، اور ہر آن و ہر لحظ
نئی نئی بخششوں سے دامن دل نہ مالا مال ہوا ہو بجدے کہ ہر روز
اپنے آپ کو عالم معنی کے ایک نئے مقام لے جاتا ہوں، اور ہر منزل
کی کرشمہ سنجیاں پچھلی منزلوں کی جلوہ طرازیاں ماند کر دیتی ہیں لیکن
افسوس، جس ہاتھ نے فکر و نظر کی ان دولتوں سے گرانبار کیا، اس
نے شاید سر و سامانِ کار کے لحاظ سے تہی دست رکھنا چاہا۔ میری
زندگی کا سارا ماتم یہ ہے کہ اس عہد اور محل کا آدمی نہ تھا، مگر اس
کے حوالے کر دیا گیا۔"

دیکھا آپ نے، دونوں کو شکایت ہے کہ ہم اس دور کے آدمی نہیں تھے۔ غالب
کہتے ہیں ۔" میں عندلیبِ گلشن ناآفریدہ ہوں۔ وہ باغ ابھی عالم وجود میں آیا ہی نہیں،
جہاں میری شاعری کے سننے والے اور سمجھنے والے ہونگے" مولانا آزاد کہتے ہیں :

"... میری زندگی کا سارا ماتم یہ ہے کہ اس عہد اور محل کا آدمی
نہ تھا، مگر اس کے حوالے کر دیا گیا۔"

غرض غالب اور مولانا آزاد کی افتادِ طبع ایک تھی۔ دونوں کو اپنی قابلیت
اور صلاحیت کا گہرا اور بے پایاں احساس تھا، اور دونوں زمانے کی ناشناسی اور
ناقدری سے نالاں تھے۔ دلی را دلی می شناسد۔ مولانا آزاد کو گویا اپنی برادری کا ایک
اور شخص مل گیا۔ لابدّ تھا کہ وہ غالب کا مطالعہ زیادہ غائر نظر سے کرتے۔

یہ اسی ہم آہنگی کا نتیجہ تھا کہ انہوں نے اس صدی کے آغاز میں جب ہنوز
غالب کے آنکنے اور جانچنے کا کام کسی کے وہم و گمان میں نہیں تھا، "الہلال" میں
غالب سے متعلق ایک طویل اداریہ قلمبند کیا[شہ] جو واقعی مطالعۂ غالب اور غالب

شہ: الہلال: ۱۰جون ۱۹۱۴ء

شناسی کا نقطۂ آغاز بن گیا۔

مولانا آزاد کی تعلیم عربی اور فارسی سے شروع ہوئی اور وہ بھی کاملاً دینی موضوعات تک محدود رہی۔ وقت کا مسلمہ نصاب "درس نظامی" تھا، جو انہوں نے ۱۲-۱۳ برس کی عمر میں مکمل کر لیا۔ غرض ان کی اس دور کی درسی مشغولیتوں میں اردو کا کوئی مقام نہیں تھا۔ جیسا کہ انہوں نے خود لکھا ہے۔ انہوں نے اپنے طور پر اردو کے ابتدائی اسباق اپنے والد کے خادم خاص حافظ ولی اللہ سے پڑھے، اور مشق سے اس میں اتنی صلاحیت پیدا کر لی کہ تیرہ برس کی عمر میں وہ مدارس کے اخبار جریدۂ روزگار" کا مطالعہ کرنے اور اس سے استفادہ کرنے لگے تھے۔ اسی زمانے میں انہوں نے اس پرچے میں حالی کی کتاب "یادگار غالب" کا اشتہار دیکھا، جس سے کتاب دیکھنے کا شوق پیدا ہوا۔ انہوں نے اسے منگوا کر پڑھا۔ یہ ان کا غالب سے پہلا تعارف تھا۔ چونکہ انہوں نے اس وقت اپنی عمر ۱۲ برس کی لکھی ہے لہٰذا یہ تقریباً ۱۹۰۰ء یا ۱۹۰۱ء کا واقعہ ہو گا۔

"یادگار غالب" میں برہان قاطع کے معرکے کا حال دیکھا تو اس سلسلے کی جملہ کتابیں حاصل کیں۔ کہتے ہیں:[۹]

"... اس زمانے میں مجھے فارسی ادب اور فارسی لغات کے مطالعہ و تحقیق کا بھی شوق تھا، اور صحیح الفاظ کی بڑی کاوش رہتی تھی۔ اس لیے پوری دلچسپی کے ساتھ مطالعے کا موقع ملا۔ واقعہ یہ ہے کہ مرزا غالب نے (قاطع برہان کے) یہ چند اجزا لکھ کر علم و تحقیق کی بڑی خدمت انجام دی ہے۔"

فارسی انہوں نے اپنی تعلیم کے دوران میں پڑھی تھی اور اس کے ادب کا وسیع مطالعہ کیا تھا۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ وہ غالب کے فارسی کلام سے بھی متعارف اور مانوس ہوئے۔

"الہلال" کے متاثرانہ اداریے کا شانِ نزول یہ تھا کہ وہ دلی آئے۔ یہاں

---

۹ نقشِ آزاد: ۲۳

لا ئبریری

ان کی نواب ضیاءالدین احمد خاں نیر رخشاں کے بڑے صاحبزادے نواب سعید الدین احمد خاں طالب سے ملاقات ہوئی۔ جیسا کہ سب کو معلوم ہے یہ باپ بیٹا دونوں غالب کے قریبی عزیز اور شاعری میں ان کے شاگرد بھی تھے۔ نیر تو فوت ہو چکے تھے لیکن طالب یہیں دلی میں رہتے تھے۔ طالب کے پاس غالب کے اردو دیوان کا جو نسخہ تھا اس کے حاشیے پر کچھ ایسا کلام درج تھا، جو کہیں شائع نہیں ہوا تھا۔ مولانا نے طالب سے یہ نسخۂ دیوان مستعار لیا، اور حاشیے کے اس غیر مطبوعہ کلام کی نقل لے لی۔ کلکتہ واپس جا کر انہوں نے اسے "الہلال" میں شائع کرنے کا فیصلہ کیا تو اس کے تعارف کے طور پر یہ اداریہ سپردِ قلم ہوا۔

یہ اداریہ خاصا طویل ہے۔ اس میں انہوں نے غالب کی زندگی کے مختلف واقعات کی طرف اشارہ کیا ہے، خاندانِ مغلیہ کے آخری ایام کی زبوں حالی اور بہادر شاہ ظفر کی بے کسی اور بے بسی کا ذکر کیا ہے۔ ضمناً ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے کچھ حالات بیان کیے ہیں اور آخر میں فرمایا ہے کہ غالب کا غیر مطبوعہ کلام جمع کر کے شائع کیا جائے۔ یہ گویا اپنی طرف سے محولہ فوق کلام کے شائع کرنے کا اعلان تھا۔

جو کلام انہیں طالب کے نسخے سے ملا تھا وہ پہلی مرتبہ الہلال اور البلاغ میں شائع ہوا — الہلال کے تین شماروں میں اور البلاغ کے ایک شمارے میں — اس کی تفصیل یوں ہے:

(۱) ۱۷ جون ۱۹۱۴ء (قصیدہ):

کرتا ہے چرخ روز بصد گونہ احترام
فرمانروائے کشورِ پنجاب کو سلام

(۲) جولائی ۱۹۱۴ء (غزل):

میں دشتِ غم میں آہوئے صیاد دیدہ ہوں

(۳) ۲۲ جولائی ۱۹۱۴ء (غزل):

شب وصال میں مونس گیا ہے بن تکیہ
ہوا ہے موجبِ آرامِ جان و تن تکیہ

(۴) البلاغ: ۱۷، ۲۴، ۳۱ مارچ ۱۹۱۶ء (مشترکہ شمارہ)، نواب یوسف علی خاں کے غسل صحت کی تہنیت میں قصیدہ:

مرحبا، سالِ فرخی آئیں

عہد شوال و ماہ فروردیں

جیسا کہ انہوں نے لکھا ہے، کچھ کلام ضائع بھی ہو گیا تھا، جسے وہ شائع نہیں کر سکے۔

لیکن مولانا آزاد کی غالب کے سلسلے میں مہتم بالشان اور قابلِ ذکر یادگار ان کی وہ تعلیقات اور حواشی ہیں، جو انہوں نے غلام رسول مہر کی کتاب "غالب" پر قلم بند کیے تھے۔ ہوا یہ کہ جب مہر نے اپنی کتاب کا ایک نسخہ ان کی خدمت میں ہدیۃً بھیجا تو مولانا نے کتاب دیکھنے کے بعد مہر کو لکھا کہ "مجھے معلوم نہیں تھا کہ آپ غالب کی مکمل سوانح لکھنے والے ہیں، ورنہ میں کچھ یادداشتیں جو میرے علم میں ہیں، لکھ کر آپ کو بھیج دیتا۔ اس پر مہر نے کتاب کا ایک اور نسخہ لیا اور اس کی جلدیں بندھوائی کہ ہر مطبوعہ ورق کے بعد سادہ کاغذ لگوا دیا، اور اسے مولانا آزاد کی خدمت میں بھیج دیا تاکہ وہ جب کتاب دیکھیں اور جہاں کہیں انہیں اضافہ کرنا منظور ہو وہ اسے بہ آسانی سادہ ورق پر لکھ سکیں۔ مہر صاحب کو بہت انتظار کرنا پڑا۔ مولانا آزاد کی گوناگوں مصروفیتیں اس پر سیاسی سرگرمیوں کے سلسلے میں سفروں کا لامتناہی سلسلہ۔ کتاب کا یہ نسخہ مدتوں ان کے پاس رہا۔ جب بھی فرصت ملتی، وہ اسے اٹھا لیتے اور کچھ نہ کچھ لکھ دیتے۔ آخر تین برسوں کے بعد ۱۹۴۰ء کے آغاز میں انہوں نے کتاب مہر صاحب کے پاس واپس بھیج دی۔ مولانا نے جو تعلیقات سپردِ قلم کی تھیں، مہر نے انہیں کتاب کی طبع ثانی میں ان کے نام سے شامل متن کر لیا۔ (بعد کو انہوں نے یہ سارا مواد مولانا مرحوم کے مجموعۂ خطوط "نقشِ آزاد" میں بھی اضافہ کر دیا تھا۔)

یہ حواشی ایسے قیمتی اور معلومات افزا ہیں کہ ان سے واقعی مہر کی کتاب کو چار چاند لگ گئے ہیں۔ مولانا آزاد کا اپنا مطالعہ ہی کچھ کم وسیع اور متنوع نہیں تھا کہ اس پر حافظہ اس بلا کا جو ایک مرتبہ دیکھ لیا وہ ہمیشہ کے لیے نہاں خانۂ دماغ میں محفوظ ہو گیا، اور مستحضر بھی۔ دوسرے یہ کہ ان کے تعلقات اپنے زمانے کے مشاہیر علم و ادب

سے تھے۔ ان اصحاب سے انہوں نے جو کچھ غالب سے متعلق سُنا، وہ انہوں نے اُن حواشی میں منتقل کر دیا۔ ان حضرات میں لوہارو کے نواب امیر الدین احمد خاں بھی تھے۔ ان سے ان کے تعلقات بہت دوستانہ تھے۔ مولانا آزاد کو غالب کی زندگی کے بارے میں بہت سی تفاصیل نواب صاحب موصوف ہی سے ملی تھیں۔ یہ بھی انہوں نے ان تعلیقات میں محفوظ کر دی ہیں، اگرچہ بعد کی جستجو اور تحقیق سے ان کی تمام معلومات من وعن درست ثابت نہیں ہوتیں، لیکن جتنا کچھ صحیح ہے، وہ بھی نہ مقدار میں کم ہے اور نہ اہمیت کے لحاظ سے معمولی درجے کا۔ یہ پورا مواد آسانی سے دیکھا جا سکتا ہے۔ اور اس پر کسی تفصیل کے لکھنے کی ضرورت نہیں ہے۔

آخر میں صرف اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ جہاں اتنے سارے مختلف علوم مولانا آزاد کے مرہون منت ہیں، وہیں خوش قسمتی سے اردو ادب بھی ان کے رشحاتِ قلم سے محروم نہیں رہا۔ افسوس زمانے نے انہیں اتنی فرصت نہ دی کہ وہ اس پر اور اضافہ کر سکتے۔ لیکن جتنا کچھ وہ چھوڑ گئے ہیں وہ بھی کچھ کم نہیں۔ فالحمد للہ

■■

فروری 1989ء

وزیر آغا

غالب: شخصیت کے آئینے میں

غالب کی زندگی کے عام واقعات، اس کے مکاتیب اور اشعار کا مطالعہ کریں تو غالب کی بھرپور اور پہلودار شخصیت کو پوری طرح گرفت میں لینا مشکل ہو جاتا ہے۔ یہ اس لیے کہ بظاہر غالب کی شخصیت ایک مجموعۂ اضداد ہے۔ یہ شخصیت ضبط اور برہمی، غم اور مسرت، لگاؤ اور بے نیازی، محبت اور نفرت، خوشامد اور خودداری ان سب کیفیات و رجحانات کی آئینہ دار ہے۔ اس میں کونپل کی سی لچک، چٹان کی سی سختی اور پارے کی سی بے قراری ہے اور یہ تمام باتیں مختلف بلکہ متضاد کیفیات کی حامل ہیں چنانچہ اس مطالعہ سے مجموعی تاثر یہی مرتب ہوتا ہے کہ غالب ایک محشرِ خیال، ایک مجموعۂ اضداد ہے۔ اس کے لبوں پر ہنسی ہے، لیکن اس کا تصور عرش پر ہے۔ اسے مظاہر سے شدید لگاؤ ہے لیکن بے نیازی اس کا مسلک ہے۔ وہ زندگی کو ایک متاعِ گراں بہا سمجھتا ہے لیکن موت اس کی عزیز ترین منزل ہے۔ یہ تاثر صحیح اور یہ خیال درست ہے لیکن اگر مزید غور کریں تو یہ بھی محسوس ہونے لگتا ہے کہ غالب کی شخصیت ایک مرتب اور مدوّن حقیقت ہے۔ منتشر عناصر کی عارضی صورت گری سے اسے کوئی علاقہ نہیں۔ غالب کے ہاں نہ تو کوئی واضح تدریجی ارتقا ہے جس کی بنا پر یہ کہا جا سکے کہ غالب ذہنی، اخلاقی یا روحانی طور پر ایک ارفع منزل کی طرف گامزن تھا اور آخر آخر میں اس کے ہاں روح نے جسم پر پوری طرح فتح حاصل کی۔ اسی طرح یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ وہ عام زندگی میں خالص ارضی رجحانات کا علم بردار تھا لیکن اپنے اشعار میں اس نے ایک بالکل مختلف مسلک کا مظاہرہ کیا۔ غالب تک اردو غزل کی عام روایت یہ تھی کہ شاعر کی گوشت پوست کی زندگی کا کوئی نمایاں عکس اس کے کلام میں نہیں ملتا تھا۔ یہ کلام ایک بڑی حد تک روایتی موضوعات کا پابند تھا۔

بے شک یہ بات مستثنیات کے تابع بھی ہے اور غزل کے میدان میں ولی، میر اور آتش کی مثالیں بھی موجود ہیں جن کے کلام پر ان کی مادی زندگی کے عام رجحانات اثر انداز ہوتے تھے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ جس طرح غالب کے یہاں گوشت پوست کی زندگی کا شعری تخلیق کے ساتھ ایک گہرا رشتہ استوار ہوا اور جس طرح اس رشتے نے ارتفاع کی ایک خوبصورت مثال قائم کی اردو کے بیشتر دوسرے غزل گو شعرا کے ہاں ناپید ہے۔ گویا غالب کا کلام ایک ایسا آئینہ ہے جس میں اس کی اپنی مادی زندگی پوری طرح منعکس ہوئی ہے۔ تاہم یہ عکس اصل سے کہیں زیادہ خوبصورت اور دلنواز پیکر میں ابھرا ہے۔ ارتفاع کی تعریف بھی یہی ہے کہ کیفیت، مزاج یا رجحان اپنی بنیادی خصوصیات کو ترک کیے بغیر ارفع، لطیف یا حسین نظر آنے لگے۔ غالب کے ہاں فن کی آمیزش سے یہ ارتفاع وجود میں آیا ہے اور غالب کے عام زندگی کے رجحانات اور میلانات فن کے سانچے میں ڈھل کر ایک انوکھی سندرتا کے مظہر بن گئے ہیں۔

اس نکتے کو ملحوظ رکھ کر دیکھیے کہ غالب کی شخصیت دو حصوں میں منقسم نہیں ہوئی یعنی یہ نہیں ہوا کہ عام زندگی میں تو غالب ایک دنیا دار آدمی کی طرح حرص و آز، امید و بیم اور فتح و شکست سے گزرا لیکن اپنے کلام میں اس نے زندگی کے لوازم کی نفی اور زندگی کی ادنیٰ مسرتوں سے اوپر اٹھ کر کسی صوفیانہ استغراق یا پاکیزگی کے رجحان کو اپنا مسلک بنایا۔ اس کے برعکس حقیقت یہ ہے کہ جو کچھ غالب اپنی عام زندگی میں تھا وہی کچھ اپنے کلام میں بھی نظر آتا ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ عام زندگی کے رجحانات فن کے سانچے میں ڈھل کر لطیف اور نازک ہو گئے ہیں اور ان کی مدد سے شاعر کی شخصیت کا بھرپور مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ فی الاصل غالب کی شخصیت میں تضاد یا تصنع کا شائبہ بھی نہیں، اور نہ یہ شخصیت مجروح اور منقسم ہے۔ اس کے انکشاف و اظہار کی سطحیں البتہ دو ہیں۔ ایک وہ جہاں جسم کی مادی ضروریات غالب ہیں، دوسری وہ جہاں تخیل نے مادی ضروریات ہی کو نہیں، بلکہ جذبے اور خواہش کی تہ در تہ کیفیات کو بھی ایک لطیف سی صورت عطا کر دی ہے۔ مقدم الذکر سے اس کی داستانِ حیات منسلک ہے اور موخر الذکر سے اس کی داستانِ شوق۔ تصویر ایک ہے لیکن رخ اس کے دو ہیں۔ پہلے رخ پر نظر ڈالیں تو غالب انیسویں صدی کے ایک عام انسان کی طرح حادثات و واقعات

سے نبرد آزما ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ شروع سے آخر تک اس کی زندگی ایک ٹیڑھی لکیر سے مشابہ ہے۔ غالب ابھی مشکل سے پانچ برس کا تھا کہ اس کے والد عبداللہ بیگ خاں فوت ہو گئے، اور غالب کو اس کے چچا نصر اللہ بیگ خاں نے بڑے نازونعم سے پالنا شروع کیا۔ نصر اللہ بیگ خاں ایک خوشحال جاگیردار تھے۔ ظاہر ہے کہ غالب نے اپنے بچپن میں فراوانی، دولت اور آسائش کا جو رنگ دیکھا اس نے غالب کے مزاج کی تشکیل میں ضرور ایک اہم حصہ لیا۔ غالب کی زندگی میں آسائش، عزت اور زر کے حصول کی مسلسل تگ و دو کی ایک اہم وجہ غالباً یہی تھی کہ اس نے خوشحالی کا ایک دلکش دور دیکھا تھا اور قطعاً غیر شعوری طور پر اس دور کو ایک معیار قرار دے لیا تھا۔ چنانچہ اس نے عمر بھر خوشحالی اور آسائش کے اس معیار تک پہنچنے کے لیے تگ و دو کی اور ہر ناکامی اس کی آتش شوق کو فزوں تر کرتی رہی۔

ان حالات میں غالب کی شخصیت کی تکمیل میں اس کے خونِ گرم نے بھی حصہ لیا۔ ایک عام انسان تو شاید پیہم صدمات کے باعث انفعالیت کے رجحان کو اختیار کر لیتا اور شکست و یاس کی ایک تصویر بن کر رہ جاتا۔ لیکن غالب کے اندر زندگی کی رمق کچھ زیادہ ہی توانا تھی۔ چنانچہ اس نے ناکامیوں اور نامرادیوں کے باوجود ایک بہتر اور خوب تر معیارِ زندگی کو ہمیشہ ملحوظ رکھا، اور اس کی زندگی ایک مسلسل تگ و دو، بے قراری اور بے اطمینانی کی تفسیر بن گئی۔ بہر حال یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا۔ ذکر اس بات کا تھا کہ غالب کا بچپن خوشحالی، مسرت اور آسائش کا دور تھا اور غالب نے اپنے چچا نصر اللہ بیگ کے زیر سایہ زندگی کی بہترین گھڑیاں گزاریں۔ پھر اچانک نصر اللہ بیگ خاں بھی فوت ہو گئے۔ گورنمنٹ نے جاگیر واپس لے لی اور غالب کی پنشن مقرر ہو گئی۔ ۱۸۱۰ء میں غالب کی شادی ہوئی اور ۱۸۱۴ء کے لگ بھگ وہ آگرہ سے دہلی منتقل ہو گیا اور بقیہ زندگی دلی میں گزار دی۔ دلی میں غالب کا گزارہ زیادہ تر اس خاندانی وظیفے پر تھا جو اسے انگریز سے ملتا تھا۔ لال قلعہ سے غالب کے تعلقات اکبر شاہ ثانی کے زمانے سے تھے۔ تاہم یہ ۱۸۵۰ء کا واقعہ ہے کہ غالب بادشاہ کے دربار میں پہنچا اور نجم الدولہ، دبیر الملک، نظام جنگ خطاب پایا۔

۱۸۵۴ء میں ذوق کی وفات پر دربار میں ملازم ہوا اور غدر تک ملازم رہا۔ غدر کے باعث اس کی پنشن کچھ عرصے کے لیے بند ہوگئی اور غالب کے لیے یہ زمانہ انتہائی پُرآشوب اور کرب انگیز تھا۔ ۱۸۶۰ء میں نواب فردوس مکان کی مساعی سے پنشن دوبارہ جاری ہوگئی۔ غالب دو دفعہ رام پور گیا۔ پہلی بار ۱۸۶۰ء میں نواب فردوس مکاں کے زمانے میں۔ بعد ازاں ۱۸۶۵ء میں نواب خلد آشیاں کے زمانے میں ان واقعات کے ساتھ اگر اس کے سفرِ کلکتہ کا واقعہ، قمار بازی کے سلسلے میں گرفتاری کا سانحہ اور عارف کی موت کا حادثۂ خونچکاں بھی شامل کر لیا جائے تو غالب کی داستانِ حیات کی بہت سی کڑیاں سامنے آجاتی ہیں۔

لیکن یہ داستانِ حیات محض ایک پردہ ہے جس کے پیچھے غالب کی زندہ و توانا شخصیت مچلتی ہوئی نظر آتی ہے۔ غالب کو زندگی اور اس کے لوازم سے بے پناہ انس ہے۔ وہ پنشن کو محض گزراوقات کا ذریعہ نہیں سمجھتا بلکہ اپنی خاندانی وجاہت اور اپنے شخصی ناموس کا ایک ثبوت بھی قرار دیتا ہے۔ بادشاہ اور نواب کے ساتھ اس کے تعلقات کی نوعیت بھی ایک بڑی حد تک کاروباری ہے۔ مثلاً بادشاہ کی طرف سے "مہر نیم روز" کی ترتیب کا کام سپرد ہوا تھا، لیکن جب وہ "استادشہ" مقرر ہوا تو اس نے اس کے حصۂ ثانی کا کام محض اس وجہ سے انجام نہ دیا کہ ایک تنخواہ میں دو خدمتیں انجام دینا خلاف دانشمندی تھا۔ اسی طرح نواب فردوس مکان نے بڑے اشتیاق سے اسے رام پور بلایا لیکن غالب خود جب رام پور گیا تو اس مقصد کے ساتھ کہ گورنمنٹ سے اپنی "صفائی" کی کوشش کر سکے۔ اسی طرح نواب خلد آشیاں کے بہ اصرار پر جب رام پور گیا تو مرزا تفتہ کو لکھا:

"میں نثر کی داد اور نظم کا صلہ مانگنے نہیں آیا، بھیک مانگنے آیا ہوں"۔ اسی طرح قمار بازی کے سلسلے میں قید ہو جانے کے بعد غالب کو زیادہ خدشہ یہ تھا کہ اس سانحہ کے باعث کسی نواب کے آستانے تک پہنچنا مشکل ہو جائے گا۔ چنانچہ مرزا تفتہ کو لکھا:

> "بوڑھا ہو گیا ہوں، بہرہ ہو گیا ہوں۔۔۔ سرکار انگریزی میں بہت بڑا پایہ رکھتا تھا۔۔۔ رئیس زادوں میں گنا جاتا تھا، پورا خلعت پاتا تھا۔

اب بدنام ہوگیا ہوں۔ بہت بڑا دھبہ لگ گیا ہے۔ کسی ریاست
میں داخل نہیں ہو سکتا۔ مگر ہاں استاد یا پیر یا مداح بن کر راہ
رسم پیدا کر دوں، کچھ آپ فائدہ اٹھاؤں، کچھ اپنے کسی عزیز کو وہاں
داخل کر دوں۔"

خلعت، انعام، ملازمت، کوئی فائدہ، منصب، یہ باتیں غالب کے ہر دم پیش نظر تھیں۔ میں یہاں یہ لکھ کر کہ زمانے کی عام روش یہی تھی جو غالب نے اختیار کی، اس کی صفائی پیش کرنے کا کوئی ارادہ نہیں رکھتا۔ زمانے کی عام روش تو شاید آج بھی وہی ہے۔ لیکن غالب نے اس روش کو اگر اختیار کیا تو محض اس لیے کہ یہ اس کی طبیعت کے عین مطابق تھی وہ خود ان باتوں کو پسند کرتا تھا۔ اس کی ایک وجہ تو غالباً یہ تھی کہ آغازِ کار میں غالب نے خوش حالی کا دور دیکھا تھا اور وہ کچھ "پیشہ آبا سپہ گری" پہ نازاں بھی تھا۔ اس لیے وہ اپنی جیب سے زیادہ خرچ بھی کر دیتا تھا اور اس کے نتیجے میں قمار بازی، شراب اور قرض کے مصائب میں گرفتار رہتا تھا۔ لیکن غور کیجیے کہ ان تمام باتوں کے پسِ پشت غالب کی دنیا داری بلکہ دنیا پرستی کا رجحان بہت قوی تھا اور وہ ان باتوں کی طرف خاص طور پر اس لیے راغب تھا کہ یہ اس کی بے قرار طبیعت کے عین مطابق تھیں، اور ان سے اس کی انا کو تسکین ملتی تھی۔ بالعموم غالب ایسے لوگ جو فن کی بلندیوں تک رسائی پانے کے اہل ہوتے ہیں، دنیاوی معاملات میں ایک بڑی حد تک بے نیازی اور قلندرانہ طریقِ کار کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ یہ چیز از خود پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن غالب ان لوگوں سے قطعاً مختلف تھا۔ اس کے ہاں ابھی "تہذیب" کا وہ انداز نکھر کر سامنے نہیں آیا تھا جو پر سکون ماحول میں سالہا سال کی بود و باش کے باعث از خود پیدا ہو جاتا ہے۔ اس کے خاندان کو ہندوستان میں آتے ابھی کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا تھا۔ شاید اسی لیے اس کے خون میں گرمی، اس کی طبیعت میں بے قراری اور اس کی فطرت میں رہنے کی وہ لگن موجود تھی جو مغرب سے مشرق کی طرف سفر کرنے والوں کا طرۂ امتیاز رہی ہے بہر حال یہ حقیقت ہے کہ عام زندگی میں غالب ان صفات سے یکسر "محفوظ" تھا جن کے مجموعے کو ہم تہذیب کا ایک نام دیتے ہیں لیکن جو در اصل زوال اور انحطاط کی

نشاندہی کرتا ہے۔ اس کی بجائے غالب کے ہاں ایک نمایاں بے اطمینانی، ایک چھپی ہوئی بربریت (جس نے شاعری میں جفا طلبی کی صورت اختیار کی) اور ایک عجیب سی تشنگی تھی جو زندگی سے ایک شدید لگاؤ اور انس کا روپ دھار کر برآمد ہوئی اور غالب اس روش پر دیوانہ وار گامزن رہا جو ارضی کیف اور مادی لذائذ کی منزل کی طرف جاتی تھی، چنانچہ اس کے خطوط کا غالب حصہ درہم و دام سے متعلق ہے اور اس کی زندگی کے بیشتر واقعات درہم و دام کے علاوہ دنیاوی جاہ و حشمت، خلعت اور منصب ہی سے متعلق ہیں۔ میری نظروں میں یہی باتیں (جو بظاہر قابل اعتراض نظر آتی ہیں) غالب کی شخصیت کو جاندار، بھرپور اور توانا بناتی ہیں، اور زندگی سے اسی اُنس کے باعث اس کے کلام میں ایک انوکھی جاذبیت اور وزن پیدا ہوا ہے۔

ہر چند زندگی سے انس اور لوازم دنیا سے گہرے لگاؤ کی یہ روش جب فن میں ڈھل کر نمودار ہوتی ہے تو بڑی لطیف، نازک اور دلفریب نظر آنے لگتی ہے۔ تاہم واضح رہے کہ اس روش میں کوئی بنیادی تبدیلی قطعاً نمودار نہیں ہوتی۔ یعنی یہ نہیں ہوا کہ عام زندگی میں تو غالب ایک دنیا دار آدمی کی طرح حرص و آز، محبت اور نفرت اور امید و بیم کے مراحل سے آشنا ہوا اور اس نے زندگی کی ادنیٰ چیزوں کو حیات کا حاصل قرار دے لیا لیکن شعر کی دنیا میں قلندرانہ بے نیازی اور پاکیزگیٔ نفس کو اپنایا۔ غالب اس قسم کی ریاکارانہ روش سے آشنا ہی نہیں تھا۔ چنانچہ جو کچھ وہ خارجی زندگی میں تھا وہی کچھ باطن کی زندگی میں بھی تھا۔ اس فرق کے ساتھ کہ شعر میں مادی زندگی کی گرانباری اور گرفتگی باقی نہ رہی، گویا غالب نے اپنی شاعری میں عام زندگی کی داستان ہی کو دہرایا ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے:

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

دل پہ پھر گریہ نے اک شور اُٹھایا غالب
آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
مرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہوگئیں

یاد تھیں ہم کو بھی رنگارنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہوگئیں

پی جس قدر ملے شبِ مہتاب میں شراب
اِس بلغمی مزاج کو گرمی ہی راس ہے

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دُود بھاگے ہے اسدؔ
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

آتشِ دوزخ میں یہ گرمی کہاں
سوزِ غم ہائے نہانی اور ہے

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہلِ شوق کا
آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہوگئے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

میں نے یہ اشعار بغیر کسی خاص کاوش کے دیوان غالب سے چن لیے ہیں لیکن

ان پر غور کریں تو غالب کی شخصیت اور اس کے انداز نظر کے بارے میں کچھ باتیں بالکل آئینہ ہو جاتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ غالب کے دل میں "سوزِ ناتمام" کی ایک مستقل کیفیت موجود ہے۔ شمع کی طرح جلتے چلے جانے کی اس کیفیت کو غالب نے بار بار اپنے اشعار میں پیش کیا ہے اور یوں دراصل اپنی خواہش، آرزو اور ہوس کے وجود کو علامتی انداز میں واضح کر دیا ہے۔ یہ بات غالب کو ایک صحت مند، دنیا پرست، گوشت پوست کے انسان کے روپ میں پیش کرتی ہے پھر ان اشعار میں جفا طلبی کا ایک واضح رجحان بھی ہے۔ جو دراصل لذت کوشی کے بنیادی رجحان کے زمرے ہی میں آتا ہے۔ غالب لذت کا طالب ہے۔ وہ یہ لذت آرزو کی تکمیل سے بھی حاصل کرتا ہے اور حسرت آرزو سے بھی۔ اسے زندگی کی مسرتوں اور رعنائیوں سے پیار ہے لیکن غم سے وہ کسی قسم کا فرار حاصل نہیں کرتا بلکہ اسے بھی بھینچ کر اپنے سینے سے لگا لیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں عام زندگی کی طرف اس کا رد عمل اس قدر حقیقت پسندانہ ہے کہ اس نے زندگی کو غموں، مسرتوں، حسرتوں اور امیدوں سمیت قبول کیا ہے۔ محض مسرت کو قبول اور دوسری چیزوں کو رد نہیں کیا یا غم کو قبول کر کے مسرتوں، رعنائیوں کی طرف سے آنکھیں بند کر لینے کی کوشش نہیں کی۔ اسی میں غالب کی جیت ہے کہ زندگی سے اس نے پیمانِ وفا باندھا ہے اور آخری دم تک اس کا ساتھ دیا ہے۔ عام زندگی میں غالب کو اتنے مصائب اور صدمات سے دوچار ہونا پڑا کہ اس کی قوت برداشت بہت بڑھ گئی تھی چنانچہ وہ مصائب کو خندۂ استہزا میں اڑا دینے کے قابل بھی ہو گیا تھا۔ اس سے اس کا وہ فلسفۂ حیات مرتب ہوا جس کے مطابق درد جب حد سے بڑھ جاتا ہے تو دوا بن جاتا ہے۔ بہر حال یہ تمام رجحانات و نظریات اکتسابی نہیں ہیں بلکہ غالب نے ان کو مصائب کی چکی میں پس کر حاصل کیا ہے اور اسی لیے ان میں سچائی اور خلوص کا وہ عنصر بھی ہے جس سے غالب کے کلام کا تاثر دوچند ہو گیا ہے۔

غالب کی شخصیت کا ایک پہلو تو عام زندگی سے انس اور لگاؤ کی صورت میں منظر عام پر آیا۔ دوسرا پہلو خود پرستی کے روپ میں ابھرا۔ غالب کو جہاں زندگی اور لوازمِ زندگی سے پیار تھا وہاں اسے اپنی ذات سے بھی شدید لگاؤ تھا۔ یوں شاید یہ کہا جاتا ہے کہ اپنی ذات، اپنے وجود سے کسے پیار نہیں ہوتا؟ لیکن یہ حقیقت ہے

کہ بالعموم یہ پیار" تحفظِ ذات" کے تحت خود غرضی تک محدود رہتا ہے۔ اس کی نوعیت مادی اور سطحی ہوتی ہے۔ لیکن غالب کے ہاں اس "خود پرستی" کی وجہ محض تحفظ ذات کا جذبہ نہیں۔ اس کا باعث یہ بھی ہے کہ غالب خود کو انبوہ سے الگ محسوس کرتا ہے وہ جانتا ہے کہ عام لوگوں کی ذہنی سطح پست ہے اور ان کے لیے غالب کی بات کو سمجھنا محال اور ذہنی طور پر اس کے قریب آنا ممکن نہیں۔ چنانچہ اس کے ہاں خود پرستی احساس تنہائی سے تحریک لیتی ہے۔ غالب کی عام زندگی میں خود پرستی کا یہ جذبہ بالکل معمولی باتوں سے وجود میں آیا ہے۔ مثلاً اپنی خاندانی وجاہت، پیشۂ آبا، پنشن منصب، خلعت، دربار تک رسائی وغیرہ۔ یہ تمام باتیں نہ صرف غالب کو عزیز ہیں بلکہ وہ ان باتوں کو اپنی شاعرانہ کاوشوں کے مقابلے میں زیادہ اہم بھی خیال کرتا ہے اور ان کے باعث اس کے ہاں "خود پرستی" کا جو جذبہ ابھرا ہے، اس کی نوعیت بھی ایک بڑی حد تک عامیانہ ہے لیکن شعر کی دنیا میں جہاں مادی عوامل جذباتی تقاضوں کے سامنے جھک جاتے ہیں، یہی خود پرستی اس روپ میں ابھری ہے کہ محسوس ہوتا ہے گویا غالب ایک اونچے سنگھاسن پر بیٹھا ہے اور ایک نگاہِ غلط انداز سے گزرتے ہوئے کارواں کو دیکھتا چلا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں غالب اپنے شعر میں خود کو احساسی اور جذباتی طور پر عام لوگوں کی سطح سے اونچا متصور کرتا ہے۔ خود پرستی کا جذبہ وہی ہے جو غالب کی عام زندگی میں موجود تھا۔ لیکن ارتفاع پا کر کیا سے کیا ہو گیا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:۔

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بےخودوں کے طاقِ نسیاں کا

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسد
سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

وہی اک بات ہے جو یاں نفس واں نکہتِ گل ہے
چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سر ہو کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

بیٹھا ہے جو کہ سایۂ دیوارِ یار میں
فرمانروائے کشورِ ہندوستان ہے

ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے
غیر کو تجھ سے محبت ہی سہی

جانتا ہوں ثوابِ طاعت و زہد
پر طبیعت ادھر نہیں آتی

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی
اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

لکھتے رہے جنوں کی حکایات خونچکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشہ مرے آگے

وہ زندہ ہم ہیں کہ روشناس ہیں خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

ہوں گرمیٔ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیب گلشنِ ناآفریدہ ہوں

غالب کی شخصیت کے بارے میں تیسری اہم اور قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اسے ایک لطیف حسِ مزاح حاصل ہے جو عام زندگی کے علاوہ اس کے فن میں بھی نمودار ہوئی ہے۔ یہ نہیں کہ غالب ہنسوڑ ہے اور بات بات سے لطیفے پیدا کرتا ہے۔ اس کے برعکس غالب کی زندگی آلام و مصائب کی ایک کرب انگیز داستان ہے، اور غالب ایسے حالات و واقعات سے گزرا ہے کہ ہنسی تو در کنار ایک خفیف سے تبسم کا باقی رہ جانا بھی بعید از قیاس ہے۔ اس کے باوجود اگر غالب کے ہاں ایک لطیف سا تبسم ابھرا ہے تو اس کی تہہ میں شخصیت کی توانائی، مزاج کی گرمی اور ذہن کی غیر معمولی محبت اور لگاؤ ہے۔ اس لیے جب اس کی تمنائیں اور امیدیں بر نہیں آتیں تو اسے "شکستِ قیمتِ دل" کا بھی احساس ہوتا ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں غالب ایک بھرپور اور زندہ و توانا شخصیت کا ثبوت دیتا ہے۔ وہ اس طرح کہ شکست سے آشنا ہونے کے بعد وہ حسرت و یاس کی تصویر بن کر نہیں رہ جاتا بلکہ اپنے غم و آلام، اپنی شکست و ریخت کے عمل پر مسکرانے لگتا ہے۔ جیسے کہہ رہا ہو کہ مقابلہ تو دلِ ناتواں نے خوب کیا۔ اور اب اگر اس کا نتیجہ شکست ہے تو خیر کیا حرج ہے؟ آخر شکست بھی تو زندگی ہی کی دین ہے۔ چنانچہ

غالب کے ہاں مشکلوں کے آسان ہو جانے کا جو واقعہ بار بار ظہور پذیر ہوتا ہے اس سے غالب کے کردار کی عظمت نکھر کر سامنے آجاتی ہے اور ایک ایسا تبسم پیدا ہوتا ہے جس میں یاس کی آمیزش صاف نظر آتی ہے۔ یاس اور مزاح کا یہ امتزاج غالب کے کلام کا طرۂ امتیاز ہے۔ لیکن یہاں کبھی ایسا ہرگز نہیں ہوا کہ غالب اپنی عام زندگی میں تو ایک انتہائی سنجیدہ انسان کی طرح زندہ رہا لیکن اپنے کلام میں اس نے ایک مختلف انداز نظر کا ثبوت بہم پہنچایا۔ عام زندگی میں بھی غالب نے کبھی سنجیدگی کو اپنی ذات پر پوری طرح مسلط نہیں ہونے دیا۔ غالب کے لطائف اس کے ثبوت میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔ پھر غالب کے خطوط پڑھیں تو اس کی ظرافت کے بارے میں کسی شک و شبہ کی گنجائش باقی نہیں رہ جاتی حتیٰ کہ محسوس ہوتا ہے کہ غالب تو زندگی کے شدید صدمات پر بھی مسکرا سکتا ہے لیکن کردار کی یہ عظمت و توانائی اپنے نہایت لطیف اور نازک پہلوؤں کے ساتھ اس کے کلام ہی میں ابھری ہے اور غالب نے لطیف مزاح کے نہایت قابل قدر نمونے پیش کر دیتے ہیں:۔

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

قرض کی پیتے تھے مے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں
رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

جب میکدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید
مسجد ہو، مدرسہ ہو، کوئی خانقاہ ہو

کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی
بجا کہتے ہو سچ کہتے ہو پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو

قطع کیجے نہ تعلق ہم سے
کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی

عشق نے غالبؔ نکمّا کر دیا
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

میرے غم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی
لکھ دیا منجملۂ اسبابِ ویرانی مجھے

نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آتے تھے لیکن
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے

غالبؔ گر اس سفر میں مجھے ساتھ لے چلیں
حج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی

چاہتے ہیں خوبرویوں کو اسدؔ
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے

قاصد کے آتے آتے خط اک اور لکھ رکھوں
میں جانتا ہوں جو وہ لکھیں گے جواب میں

میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہیے غیر سے تہی
سن کر ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

غالب کے کلام میں مزاج کی یہ کیفیت دراصل پرتو ہے اس وسعتِ قلب ونظر کا جو اس کی عام زندگی میں موجود تھی، اگرچہ پوری طرح ابھر نہ سکی تھی۔ یوں بھی عام زندگی میں انسانی شخصیت سماجی تقاضوں، اخلاقی قدروں اور معاشی حالات سے اثرات قبول کر کے اپنے بہت سے فطری خصائص سے بظاہر دست کش ہو جاتی ہے۔ لیکن چونکہ فنی تخلیق میں اس قسم کے خارجی اثرات روح اور شخصیت کے بھرپور اظہار کے راستے میں رکاوٹ نہیں بن سکتے اس لیے یہاں بالعموم اصل شخصیت پوری طرح ابھر آتی ہے غالب کی شخصیت دراصل اس کے کلام میں ہی ابھری ہے، جب اس نے اپنے جذباتی تقاضوں اور اپنی جملہ ناکامیوں اور نامرادیوں کا ایک ہلکے سے تبسم کے ساتھ خیر مقدم کیا ہے۔ غالب کی شخصیت کا یہ پہلو بھی تضاد اور تصنع سے محفوظ ہے اور اس ضمن میں بھی غالب کے کلام اور اس کی زندگی کے مابین کوئی خلیج حائل نہیں ہے۔ ■■

جون 1996ء

پبلیکیشنز ڈویژن
وزارتِ اطلاعات و نشریات
حکومتِ ہند

Safina - e - Ghalib
ISBN : 81-230-5292-X
Price : Rs. 95.00